cahiers du CINEMA

Samuel Fuller
Ingmar Bergman Jean-Marie Straub G. W. Pabst



prix du numéro 6 francs

numéro 193 septembre 1967

STUDIO ACTION
Trudaine 80-50

Première salle de
répertoire de Paris
présente hommage
à John Ford :

Seven Women - Young Cassidy - Cheyenne Autumn - Donovan's Reef - The Man who shot Liberty Valance - Two rode together - The Trial of Sergeant Rutledge - The Horse soldiers - The Searchers - Mogambo - The Quiet man - Wagonmaster - She wore a yellow ribbon - Fort Apache - The grapes of wrath.



Or, c'est la première donnée de notre expérience que de nous montrer que la figure de masque, pour être dimidiée, n'est pas symétrique — pour le dire en image, qu'elle conjoint deux profils dont l'unité ne se soutient que de ce que ce masque reste fermé, sa discordance pourtant indiquant de l'ouvrir. Mais quoi de l'être, si derrière il n'y a rien? Et s'il y a seulement un visage, quoi de la persona? — Jacques Lacan. (1958)

cahiers du CINEMA


Jerry Lewis dans « Big Mouth » de Jerry Lewis


Jean-Pierre Léaud, Françoise Godde et José Destoop dans « L'Amour fou » de Jacques Rivette

N° 193 SEPTEMBRE 1967

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - Téléphone : 359-01-79. Rédaction : 65, avenue des Champs-Elysées, Paris-8e - Téléphone : 359-10-91.

Comité de rédaction : Jacques Doniol-Valcroze, Daniel Filipacchi, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette, Roger Thérond, François Truffaut. Rédacteurs en chef : Jean-Louis Comolli, Jean-Louis Ginibre. Mise en pages : Andréa Bureau. Secrétariat : Jacques Bontemps, Jean-André Fieschi, Jean Narboni. Documentation : Patrick Brion. Secrétaire général : Jean Hohman. Directeur de la publication : Frank Ténot. Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus. Tous droits réservés. Copyright by les Editions de l'Etoile.

le cahier des autres

Il existe depuis janvier 1966 une publication nommée *Cahiers du Cinema in english*. Lui incombe la tâche herculéenne de traduire en anglais certains des textes que nous publions. Il n'est, en principe, pas de son ressort de publier *d'autres* textes (sauf un lot d'informations et de comptes rendus à portée locale et nationale). Ce n'est donc pas sans surprise que nous avons lu (avec intérêt) dans le numéro 10 des *Cahiers in english* un ensemble Andy Warhol. Nous prions donc les lecteurs de langue anglaise des *Cahiers* originaux de bien vouloir noter que cette initiative a été prise sans notre accord et que nous ne nous y associons pas. Quant au cinéma « souterrain », qui fait de plus en plus surface et ne manque pas d'air, nous nous permettons de renvoyer nos lecteurs désireux de le connaître mieux à la revue « Film Culture », spécialiste du genre.

Le numéro 323 de *Candide* livre sous le titre « Le secret de *Blow up* » quelques informations anonymes sur *Blow up* que nous n'avons pu vérifier mais qu'il faut connaître en raison de leur degré de crédibilité élevé.

« Le « Blow Up » que vous avez applaudi et que Cannes a couronné ne représente que les deux tiers du « Blow Up » initial et prévu par le script. Tel est le secret qui a été jusqu'ici jalousement gardé.

Antonioni, avec l'argent de Carlo Ponti, devait tourner une énigme policière parfaite. Il y prit son temps. Les mètres et les kilomètres de pellicule couleur s'amoncelaient. Antonioni se trouvait très bien.

Les trois mois prévus pour les prises de vues londoniennes étaient depuis longtemps dépassés. On en arrivait à dix-neuf semaines. Ponti payait. Jusqu'au jour où un télégramme arriva chez Antonioni, à Londres : « Prises de vues trop longues Stop Arrêtez immédiatement tournage Stop Venez discuter Rome. Signé : Ponti. »

A Rome, Antonioni fut atterré. Ponti coupait les crédits. Antonioni plaida.

Ponti se refusait à courir à la ruine. Antonioni supplia. Ponti avait dit son dernier mot. Alors, Antonioni pleura.

« Débrouillez-vous ! avait ordonné Ponti. Tout ce que vous avez peut très bien faire un film. Il suffit d'un monteur habile. »

Ce qui fut ordonné fut fait. Si l'énigme de l'assassinat dans le parc reste si vague, c'est qu'Antonioni n'a pas pu la tourner. En fait, l'assassin est un autre soupirant de la belle Vanessa Redgrave : le frère de la jeune femme incarnée par Sarah Miles, dont le rôle devient purement épisodique et ne se comprend plus.

De même, si l'on comprend mal comment Vanessa Redgrave retrouve si vite le photographe qui a pris les photos compromettantes, c'est qu'un autre maillon du film n'a pas été, lui non plus, tourné.

Quant à la scène finale du jeu de tennis, sans balles et sans raquettes, qui a fait délirer les esthètes, elle n'était dans le scénario initial qu'un interlude situé au milieu du film. »

Si tout cela est vrai, l'intérêt — à mon sens assez maigre — de *Blow up* (et remarquablement cerné par Moullet sous le titre « Un nihilisme serein » dans le numéro II du *Nouvel Adam*) se révèle être partiellement fortuit, en revanche il devient permis de supposer (sans trop y croire) qu'Antonioni en visait un autre peut-être plus soutenu...

A lire : le numéro daté avril-septembre de la *Revue d'esthétique* consacrée au cinéma. On y trouve des *Notes* de Bresson et de *Brèves réflexions* de Robbe-Grillet dont nous parlerons lorsque paraîtront les ouvrages dont elles sont extraites, ainsi qu'un entretien avec Alain Resnais et un dialogue souvent fructueux entre Godard et Cournot. Parmi les études de ce numéro spécial, signalons celle de Metz (« *Problèmes actuels de théorie du cinéma* ») compte rendu du tome II de l'*Esthétique et psychologie du cinéma* de Jean Mitry, et celle de Roger Munier (*Le chant second*) auteur, on s'en souvient, du très intéressant *Contre l'image* (Gallimard).

Comme tous les propos de Jeanne Moreau, ceux « entendus » par Michel Cournot pour le nº 143 du *Nouvel Observateur* sont à lire. Elle y défend M. Duras qu'il feint d'ignorer, *Suzanne Simonin* qu'il feint de ne pas comprendre et ils brossent en outre deux portraits : celui de Godard et celui de Richardson intitulé « Les nuits de Vanessa » que voici :

« C'était dans les montagnes, assez loin de tout, je suis arrivée au milieu de la nuit, Tony était dans la salle à manger avec une dizaine d'amis, tous des garçons, tous un peu blonds, un peu roses, avec des chaussures de tennis et des survêtements pastel, on aurait un peu dit une équipe de cricket un peu snob d'un collège fantôme australien, ils étaient tous penchés sur la table, une grande table, ils avaient ôté les couverts du dîner mais ils avaient laissé la nappe, et il y avait, sur cette nappe, de beaux serpents gris moiré et des petites souris blanches.

Dans le scénario de Mademoiselle, *Genet avait mis un serpent. Je ne sais pas si vous savez que les serpents de cinéma viennent tous de Tchécoslovaquie, ce sont les plus beaux, les plus calmes, on les fait venir par l'Aéroflot, dans des cageots grillagés, on dirait des cageots d'œillets, c'est plat, et la vérité c'est que pendant le tournage de* Mademoiselle, *Tony ne s'est intéressé presque seulement qu'à ces serpents, pas seulement les tchécoslovaques parce que Tony les trouvait un peu indolents, un peu mous, il s'était mis en tête un moment de faire jouer plutôt des serpents du pays, mais ceux-là ne voulaient rien savoir, se sauvaient, bref les serpents tchécoslovaques se nourrissaient de souris blanches, mais la nuit ces serpents dormaient à poings fermés si l'on peut dire, alors Tony et ses amis s'amusaient à les réveiller en leur faisant courir doucement, sur l'échine, les petites souris, ils passaient leurs nuits à ça, Tony était vraiment fou à lier de ces serpents, il en avait toujours plusieurs dans les poches de son blouson et je crois que, pendant* Le Marin de Gibraltar, *ça lui a un peu manqué, enfin j'ai regardé ces souris qui couchaient sur les serpents, ça ne m'a pas tellement plu, je suis sortie, j'ai cherché la cuisine pour prendre un cognac, quelque chose, il devait être dans les quatre heures du matin, à la cuisine il y avait une jeune femme blonde qui préparait avec beaucoup de méthode les jus d'orange de ces messieurs pour le petit déjeuner, elle semblait y prendre du plaisir et cela m'a un peu surprise, je lui ai demandé où était le cognac, je ne pouvais pas deviner que c'était la femme de Tony, Vanessa Redgrave. »*

On ne saurait trop conseiller la lecture du dernier numéro de la revue *Communications* (nº 9). Le thème sur lequel portent les études étant « La Censure et le censurable », on se doute qu'une place importante est faite au cinéma. Ainsi Claude Brémond analyse « Ethique du film et morale du censeur » en prenant appui sur les cotes morales et les appréciations de la Centrale Catholique entre 60 et 65. Et puisque c'est l'essence même de la censure que cherchent à manifester Jean-Paul Valabrega (« Fondement psycho-politique de la censure ») et Olivier Burgelin (« Censure et société »), leurs domaines ne manquent pas d'englober le nôtre.

Jacques BONTEMPS.



Jean-Pierre Biesse

Le 22 juillet, notre ami Jean-Pierre Biesse est mort accidentellement au cours d'une baignade dans la Loire, non loin de Sancerre.

Parce qu'il était l'ennemi juré du protocole et de l'esprit de sérieux, ce n'est pas sans réticences que nous lui consacrons cette page qui n'est pas plus à la mesure de son non-conformisme et de son humour qu'à celle du rôle primordial qu'il jouait à tous les stades de l'élaboration de cette revue.

Mais pour n'avoir rencontré que rarement sa signature, nos lecteurs ne pouvaient sans doute que présumer l'importance de ce rôle. Qu'ils gardent de Jean-Pierre Biesse l'image forte quoique fugitive qu'en avait donnée Eustache dans « Du côté de Robinson » et celle, ci-dessus reproduite, qu'en livra « Made in U.S.A. » : il y portait un nom (Richard Nixon) qu'il n'aimait guère dans un film qu'il adorait.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Robert Benayoun (Positif)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Henry Chapier (Combat)	Jean Collet (Télérama)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean Narboni (Cahiers)	Georges Sadoul (Les Lettres françaises)
Persona (Ingmar Bergman)	★★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★
Suzanne Simonin... (Jacques Rivette)	★★	★★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★
Forty Guns (Samuel Fuller)	★★	★	★★★		★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	
The Ride to Hangman's Tree (Alan Rafkin)						★	★★		★★	
Une rose pour tous (Franco Rossi)		★					★	●	★	
Les Ogresses (film à sketches)	●	★			★★	●	★	●	★	
Le Temps du massacre (Lucio Fulci)		★★				●		●		
The Glass Bottom Boat (Frank Tashlin)	●	★★	●		★		★	●	●	
Arrastao, les amants de la mer (A. d'Ormesson)					★	●		●	★	
The Night of the Grizzly (Joseph Pevney)						●		★		
Le Marin de Gibraltar (Tony Richardson)	●	★	●		★★		●	●	●	
Plus féroces que les mâles (Ralph Thomas)		★	●		★	●		●	●	
The Fast Lady (Ken Annakin)		●	●		●	★		●	●	
Play Girls (Rolf Olsen)								●		
The Venitian Affair (Jerry Thorpe)					●	●			●	

PETIT JOURNAL DU CINEMA

L'Evangile selon Jean-Luc

Des massifs de fleurs, des volées de cloches, des papillons, mais aussi les rumeurs de la ville : sur une terrasse du sixième arrondissement, deux jeunes gens s'aiment. Elle (Christine Guého) et lui (Nino Castelnuovo) doivent se marier, ainsi que nous le laissent entendre deux personnages qui, témoins des futurs époux, ne les quittent guère du regard ni de l'ouïe. En fait de noces, les deux observateurs assistent bien vite à la rupture entre elle (fille de la Bourgeoisie) et lui (fils de la Révolution) : tous deux, renonçant à une union contre nature, vont rejoindre leur famille respective. Titre intégral de cette parabole : « L'aller et retour andate e ritorno des enfants prodigues dei figli prodighi », l'ensemble étant dialogué en frantalien, car à chaque phrase française de Christine ou de la blonde témoin (Catherine Jourdan) répond une phrase italienne de Nino ou du brun témoin (Paolo Pozzesi). Bref, un parfait exemple de film franco-italien ou italo-français selon la nationalité de l'auditeur. — L.C.



Christine Guého et Nino Castelnuovo dans « L'aller et retour andate e ritorno des enfants prodigues dei figli prodighi » de Jean-Luc Godard.

L'Amour fou

Quand ceci paraitra, le tournage de « L'Amour fou », par Jacques Rivette, sera terminé. Le scénario raconte en trois semaines de sept jours le drame rituel de la mise sur pied d'un spectacle (en l'occurrence « Andromaque ») par un jeune metteur en scène et le drame concomitant qui éclate avec sa femme (Claire — Bulle Ogier —, elle-même actrice). La folie en est le terme (ou la mort) comme elle est celui d' « Andromaque ». Point découpé à l'origine ni dialogué, le scénario de Rivette n'en constituait pas moins, dès la lecture, une architecture soigneusement et fortement bâtie — cadre, moule, matrice à l'intérieur de quoi pouvaient et devaient obligatoirement se couler les différents éléments qui de-



Denis Berry, José Destoop et l'équipe TV d'Etienne Becker dans « L'Amour fou » de Jacques Rivette.

vaient composer le film et dont l'ordre, le nombre ou la fréquence n'avaient point toujours été au départ fixés. Ainsi se coule au moule la pâte. Mais entre aussi en jeu — secret de fabrication ou hasard des dieux ? — l'action (imprévisible ou calculée ?) du levain.

Les premiers éléments qui commencèrent à se couler au moule furent les opérations théâtrales de Sébastien (Jean-Pierre Kalfon) qui élabora et acheva dans le mouvement la complète mise sur pieds d' « Andromaque ». L'ensemble fut filmé par la caméra portée d'Etienne Becker et de son équipe — ici sous la direction de André Labarthe, réalisateur de l'émission T.V. « Théâtre de notre temps », pendant que cet ensemble second se trouvait lui-même saisi par la Mitchell (Alain Levent à la photo) de Rivette.

Ce troisième long métrage de Rivette (et troisième organisation, après « Paris nous appartient » et « La Religieuse », d'éléments empruntés au théâtre et à la — et à sa — folie) se trouve être le film à la fois le plus élaboré et le plus aléatoire qui soit. M.D.

La Hollande entre en (mise en) scène

L'an dernier, à Pesaro, les « Cahiers » remarquaient fort un court métrage para-skolimowskien du hollandais Adrian Ditvoorst : « Partir pour Madra ». Cette année, à Berlin, Bernard Eisenschitz et moi-même découvrions ravis le premier long métrage d'Adrian : « Paranoia » — dont il sera plus longuement question dans le compte rendu à venir dudit festival. L'entretien qui suit a été réalisé par Bernard Eisenschitz à Amsterdam où, sur sa lancée, il avait suivi Ditvoorst

Je précise tout de suite que nous aurons à revenir sur le cas hollandais dans son ensemble, car ces gens, qui depuis un certain temps semblaient couver quelque secrète entreprise (dont un certain nombre de C.M. et trois ou quatre L.M. laissaient bien augurer), semblent bien maintenant être en train d'accoucher d'un cinéma avec lequel il va falloir compter.

« Paranoia » est une admirable description en forme d'étude autant que de poème d'un cas pathologique de retrait du monde. Il fait preuve d'une liberté et d'un naturel extrêmes, en même temps qu'on le sent, par derrière, hyperconcocté. Il est fait de gestes et réflexes profondément inquiétants qu'on voit couver, puis éclore, ou brusquement éclater, au terme de plans très longs et oppressants, eux-mêmes rythmés par quelques autres très courts, en forme de décharge nerveuse. Il est interprété par un héros déphasé qui s'installe avec une aisance stupéfiante

dans le registre de l'abrupt et de l'imprévisible et dont les étranges détours ou sursauts sont, une fois posés les prémisses de la non-raison, souterrainement reliés par une effrayante logique. La fin se compose d'un des plus beaux gestes de mal et de mort du cinéma — M.D.

Adrian Ditvoorst Le cinéma, voyez-vous, est pour moi une sorte de philosophie et non pas une science. Tout le monde peut démolir un film, chaque plan et chaque minute d'un film, et avoir raison à cent pour cent, mais on aura raison d'un point de vue scientifique, pas philosophique. Tout le monde peut me dire que la dernière demi-heure de « Paranoia » est bonne ou ne vaut rien et, là aussi, me le prouver, mais je ne peux pas répondre, parce que j'ai entièrement fait le film avec mes pensées et mes émotions, et non par une démarche logique. C'est, je pense, ce qui rend le cinéma si difficile, qu'on puisse tout expliquer dans un film, sauf ce que le metteur en scène a fait.

Cahiers Parlons un peu de vous...

Ditvoorst Oui, qui suis-je ? Je suis Hollandais. Né en 1940 dans une petite ville du Sud des Pays-Bas, Berg-op-Zoom. Parce que la province n'avait rien à m'offrir, je suis venu à Amsterdam où j'ai fréquenté l'Académie de Cinéma de 1962 à 1964. Après quoi j'ai fait un court-métrage, « I Come Later to Madra », qui est très bien traduit en français par « Partir pour Madra ». Il avait été financé par des amis du ministère de la Culture, et après cela, l'an dernier, j'ai fondé une petite compagnie de production, Parnasse Productions, avec un ami, et fait mon premier long métrage, « Paranoia ».

J'avais écrit le scénario original de « Madra » et je ne sais pas pourquoi j'ai pris, pour « Paranoia », une nouvelle d'un écrivain hollandais assez connu, mais je peux dire maintenant que je ne ferai plus jamais quelque chose à partir d'un autre écrivain. Pendant le tournage, je sentais les limitations de l'histoire que je voulais mettre en film, et c'est très pénible. On ne peut que refondre l'histoire originale dans une forme nouvelle, alors que quand on réalise son propre sujet, tout est à vous, et c'est très important. Je suis maintenant engagé dans un autre projet, et je ne sais pas dans quelle direction il va. Il s'agit de moi, et d'Amsterdam... je ne sais pas, c'est la réunion d'un ensemble de sentiments ; il s'agit de problèmes très généraux, mais situés à Amsterdam. Il se peut que je le fasse en coproduction, avec l'Allemagne par exemple, et avec des acteurs. Dans « Paranoia » et « Madra », j'ai travaillé avec des gens que je voyais tous les jours, dans des cafés et des bistros d'Amsterdam ; il n'y a pas de véritables acteurs de cinéma en Hollande. Nous n'avons rien, pas de culture ni de tradition cinématographique. Les seuls metteurs en scène sont des documentaristes comme Haanstra ou Ivens. Aussi, avec quelques autres metteurs en scène hollandais, nous essayons d'établir les bases d'un cinéma, mais nous n'avons rien derrière nous, et si nous demandons de l'aide à une petite ville pour y tourner, on nous la refuse presque, en demandant ce que c'est que le cinéma...

Cahiers Quelle était l'atmosphère de l'Académie de Cinéma ?

Ditvoorst Elle est financée par le ministère de la Culture, et il y a de très mauvais professeurs, vieux et doctrinaires ; l'autre aspect est qu'on y apprend en deux ans ce que c'est que le cinéma ; on « present » ce que sont le montage, la photo, la production. Mais ce n'est que théorique, et après cela il faut réaliser que l'Académie n'est rien, et se mettre à faire des films ! Ce qui est bizarre, c'est que les jeunes du cinéma hollandais viennent de l'Académie. Je pense qu'après l'Académie, on a une réaction violente, on est à la fois très agressif et progressiste, à cause de cet enseignement théorique de deux ans. On devient très pratique, très actif, voyez Pim de la Parra et son groupe par exemple.

Adrian Ditvoorst (le bras tendu) pendant le tournage de la scène finale de « Partir pour Madra ».

Cahiers C'est aussi une réaction au mode de vie hollandais..

Ditvoorst Oui, la grande tragédie de la Hollande, c'est son atmosphère calviniste. Je l'appelle le complexe hollandais. Les Américains aiment beaucoup cela, ils viennent en Hollande pour acheter des sabots, pour voir les moulins. En fait la Hollande n'a rien d'international, il y a de grands chefs d'orchestre et de grands constructeurs de ponts, il y a Rembrandt et Van Gogh, mais ça s'arrête là. Il n'y a pas de cinéastes et pas de cinéma. C'est dans cette atmosphère qu'il faut travailler.

Cahiers Comme les autres cinéastes hollandais, vous avez pris un point de départ spécifiquement hollandais, ici une nouvelle d'un auteur connu.

Ditvoorst Ce fut une grande difficulté, parce que pour mon premier film, les gens me faisaient confiance à cause de « Madra », et je ne voulais pas leur faire prendre de risques, ce qui m'a fait choisir cette nouvelle célèbre. Je ne voudrais pas recommencer. Ce n'est pas un mauvais film, mais ce n'est qu'en partie mon film. Au début, la scène où le garçon est dans une petite gare à attendre son train, à sa mobilisation en 1940, et la scène de la danse dans le petit café, avec la femme au bras plâtré, sont les deux scènes de moi dans tout le film. Le reste suit l'histoire. La forme est très bonne, mais dramatiquement c'est très linéaire, très **straight**, du début à la fin. Contrairement à « Madra » que j'aime bien à cause de ses petits détours, des chemins de traverse, « Paranoia » n'a pas beaucoup de méandres, deux ou trois, et pour moi ce n'est pas assez.

Cahiers Quels ont été les problèmes de la transposition de 1948 à 1966 ?

Ditvoorst Ce fut une difficulté, en fait, je n'étais pas encore décidé à filmer cette nouvelle très compliquée, mais j'en ai parlé avec l'auteur qui s'est enthousiasmé, aussi j'ai fait le film. Mais le grand problème dont nous avons parlé était le suivant : je suis né en 1940, donc je ne sais rien de 1948. C'est pourquoi j'ai replacé toute l'histoire en 1967, c'est-à-dire mon époque, une époque très progressiste à Amsterdam, l'époque des provos et de la mentalité anti-monarchiste. Je voyais donc le garçon avec mon âge, entre 20 et 30 ans : en réalité il devrait avoir entre 40 et 50 ans, mais je ne sais rien des gens de 40-50 ans. Evidemment, c'est une difficulté dans le film, mais je crois qu'après un quart d'heure on l'admet.



« Paranoia » de Adrian Ditvoorst.

Cahiers On a l'impression que sa folie ne vient pas de la guerre, mais du simple fait de l'uniforme, de son service militaire..

Ditvoorst Oui, bien sûr sa folie est totale, c'est la peur du combat, de la guerre, à l'origine c'était une folie de la deuxième guerre mondiale, ainsi cette maladie est devenue quelque chose de total. Les autres directions du film, en dehors de la guerre, sont le problème des générations — entre le garçon et son propriétaire, le garçon et son oncle, gras, arrivé, qui vit avec sa maitresse ; et aussi le problème du logement à Amsterdam. C'est la troisième direction.

Cahiers Très tôt dans le film, on a le sentiment d'une architecture hollandaise très particulière, qui a beaucoup d'importance.

Ditvoorst J'aime Amsterdam, je n'y suis pas né, donc je suis un spectateur très objectif d'Amsterdam. En fait, pour les étrangers, c'est une ville très pittoresque, avec ses canaux et ses vieilles maisons. Mais je préfère Amsterdam à Paris ou Berlin. J'aime les vieux immeubles « Jugendstil » construits entre 1880 et 1920. Tous les endroits où j'ai tourné datent de cette époque, surtout de 1890, comme la maison où vit Arnold Cleever. C'est l'Amsterdam international qu'on voit dans ce film, pas un Amsterdam local, typiquement hollandais, et ça a son importance.

Cahiers Comment la maison a-t-elle été choisie ? Est-ce que vous l'avez transformée ?

Ditvoorst Non, la maison se trouve près d'ici, dans mon quartier : en se promenant, on voit des maisons étranges, on ne les oublie pas, on en fait mille photos, exactement com-

me j'ai fait avec les acteurs, qui sont de vieux amis à moi : on se souvient de visages, et un jour on se réunit tous pour tourner. C'est cela l'atmosphère du travail. Et c'est pour moi la seule possibilité de travailler ici. Nous n'avons rien d'autre en Hollande, nous n'avons pas d'autres acteurs, pas d'acteurs professionnels, nous n'avons pas d'autres bâtiments, il n'y a que les maisons que je vois dans le film ; évidemment il y en a d'autres, mais je ne les aime pas, et il y a d'autres acteurs, des acteurs touristiques, de télévision, que je trouve mauvais, etc. Lucieer (1) est une des rares exceptions dans le cinéma . un acteur professionnel qui n'a pas l'air d'un acteur.

Cahiers Une autre constante du film est le fait que tout le monde soit fou · le propriétaire, l'oncle .

Ditvoorst Oui ; dans l'histoire, c'est le garçon lui-même qui est fou et pas ce qui l'entoure, les gens qu'il rencontre ou veut rencontrer J'ai retourné tout le problème : je voyais le garçon comme un garçon normal entouré par des situations très étranges et folles. Ce qui correspond à la réalité Des gens peuvent être très normaux et très honorables, mais vivre dans une situation complètement folle. Comme chez Kafka, dans « Le Procès ».

Cahiers Qu'est-ce que les « compro-fotos » ?

Ditvoorst Le propriétaire des « compro-fotos » est un gros homme âgé qui gagne sa vie grâce à des compromis avec des gens faibles, faibles dans



« Paranoia » de Adrian Ditvoorst.

son sens Pour moi, l'oncle, dans le film, représente une mentalité capitaliste, une mentalité américaine de compromission, qui est la tragédie de l'Amérique plongée dans des situations compliquées.

Cahiers C'est pour cela qu'il parle anglais ?

Ditvoorst Oui ! « Out of the question », « No sir, not at all »... Il est comme la femme avocat. Quand la jeune fille, Anna, va la voir, elle veut l'aider, mais elle est très occupée, et en fait elle ne l'aide pas du tout. Elle représente la banalité et la corruption de ce genre de travail.

Au début, je voulais faire un film très agressif contre le capitalisme, contre la bureaucratie, contre cette vie renfermée Mais, pendant le tournage, je me suis mis à aimer beaucoup les endroits où je tournais Et quand je vis les rushes, cela commença à changer pour moi. Maintenant, c'est un film très romantique et mélancolique. La mentalité est restée agressive, mais la forme, la musique, le travail de caméra, sont beaucoup plus romantiques.

Cahiers Que pensez-vous des plans très longs qui ont exaspéré le public à Berlin : le garçon marchant dans sa chambre, la fille frappant à la porte ?

Ditvoorst C'est bizarre, « Madra » a un rythme totalement différent, très rapide Mais « Paranoia » est plus étrange, très lent, on est toujours à se demander . est-ce que je vais sortir de la salle ? C'est ce qui fait le rythme et l'on est irrité par ce rythme Parfois c'est trop long. Je ne sais pas pourquoi j'ai monté le film comme cela. Le plan où elle pleure devant la porte dure bien cinq minutes, j'aurais pu le couper en dix morceaux, je ne sais pas pourquoi je ne l'ai pas fait. J'ai l'impression qu'il y a quelque chose de tremblant derrière ces mouvements lents, derrière ce rythme

Cahiers Parlez-nous du personnage de la jeune fille ?

Ditvoorst C'était très difficile : il fallait qu'elle soit en même temps très amoureuse du garçon, et très désespérée, très naïve. Je connaissais la fille qui joue le rôle depuis cinq ans, et j'avais toujours eu envie de l'utiliser. Elle a une figure très étrange, parfois très belle et en même temps très désespérée et mélancolique Le personnage d'Anna a besoin d'amour, alors que le garçon ne peut pas lui en donner à cause de sa folie. C'est une situation d'impossibilité, une sorte d' « amour fou », c'est ça que j'aime en elle — on pourrait dire que c'est une quatrième direction du film. Cela est apparent dans ce qui est pour moi la scène la plus importante du film, la scène de la danse : la fille est assise près d'un juke-box et elle écoute une chanson de Michel Polnareff, « Love me please love me ». La caméra recule, un homme et une femme entrent, et ils veulent danser, ils veulent s'aimer, mais ne le peuvent pas parce que la femme a un bras dans le plâtre. C'est très symbolique de la situation d'Anna et Arnold. On ne peut pas dire pourquoi elle aime ce garçon ; elle sait quq c'est un garçon étrange, et qu'il ne l'aime pas. Mais je crois que, plus la distance est grande entre une fille et un garçon, plus ils s'aiment.

Elle vient trois fois voir le garçon, les deux premières fois sans succès. Enfin, elle lui apporte des fleurs, un petit chat, elle lui fait le petit déjeuner, etc. Elle attend tout de lui. Ils font l'amour sur le lit, et c'est le « climax » du drame. Il fallait qu'elle aime le garçon mais que lui ne l'aime pas. C'est un amour désespéré

Cahiers La lumière du film est très inhabituelle...

Ditvoorst Oui, j'aime avoir la lumière du jour dans une pièce. Nous avons mis toutes les lumières au-dessus de la fenêtre, sans contrebalancer cela du tout Jan de Bont avait déjà fait la photo de « Madra », c'est un très bon caméraman.

Maintenant je suis surtout préoccupé par le film à venir Le cinéma est une question de continuité, il faut être préoccupé par tous les problèmes, tous les sentiments, toutes les mentalités, tous les climats, et tout cela se réunit dans le film. Un film doit vous montrer des directions « générales », des problèmes généraux, pas des problèmes locaux D'ailleurs, « Paranoia » est un problème local, c'est pour cela que je ne l'aime pas totalement J'aime les films de Godard, il ne dit rien mais en même temps il dit tout, on peut suivre ses films à deux niveaux différents, celui de l'intelligence et celui de l'émotion, c'est-à-dire la musique, la couleur. Anna Karina... J'aime les journaux intimes, ils ne sont jamais complets, dans un journal intime on continue toujours, on voit toutes les influences de toutes les heures de la journée ; quand on termine un livre tout est fermé et il faut faire un autre livre, les journaux intimes continuent, évoluent, c'est cela le plaisir qu'on y prend. Le cinéma doit être une fête, il faut improviser, rire. Je ne crois pas qu'il faille analyser un film ; il faut en sentir l'atmosphère, et il se peut très bien que la première scène n'ait plus rien à voir avec la dernière. (Propos recueillis par B.E.)

---

(1) Rudolf Lucieer, protagoniste de « Joszef Katus » et acteur dans « Paranoia ».

Deux films inédits à la télévision

Excellente initiative de l'O.R.T.F. que celle de programmer à la fin du mois d'août deux films intéressants inédits en France (cela grâce à l'invraisemblable système de distribution des films étrangers dans notre pays). Il s'agit de « Studs Lonigan » (1960) de Irving Lerner et de « War Hunt » (1962) de Denis Sanders.

Studs Lonigan.

Irving Lerner n'est connu en France que par deux films : « Murder by Contract » (« Meurtre sous Contrat », 1959), description clinique d'un tueur à gages, et « Cry of Battle » (« Une Fille dans la Bataille », 1963) qui se déroulait aux Philippines en 1911 et brossait un stupéfiant portrait d'Américain brutal (Van Heflin). Ces deux films, à la carrière fugitive, n'ont pas suffi à poser avec objectivité le cas Lerner, ancien collaborateur de Fritz Lang, seconde équipe et ami de Stanley Kubrick et surtout auteur de quelques films sinon intégralement réussis, du moins intéressants. « Man Crazy » reste sans doute son meilleur film, qui raconte l'odyssée, à Hollywood, de trois jeunes filles ayant dévalisé un commerçant, et qui en profitent pour vivre leur vie pendant quelques jours. « City of Fear » (1959) rappelle « Panic in the Streets » de Kazan. Vince Edwards y volait du Cobalt 60 et, contaminé peu à peu, mourait au moment où la police le retrouvait.

« Studs Lonigan », adaptation du roman de James T. Farrell, commence le 31 décembre 1919. Complexé par les femmes, William « Studs » Lonigan n'est bien qu'avec ses trois amis, partenaires de beuverie et de billard. L'un après l'autre, pour des raisons diverses, ses amis le quittent, puis Lonigan se trouve

confronté avec un problème supplémentaire : la jeune Catherine attend un enfant de lui. Le krach de 1929, l'atmosphère des « roaring twenties », traités en demi-teintes, sont rendus avec une sensibilité et une justesse proches de celles des premières nouvelles de Fitzgerald Toute une époque qui n'avait jamais été traitée de cette façon (mais toujours dans le style punch des films policiers de la Warner sur la prohibition), se dévoile peu à peu. Que ce soit dans l'étonnante scène où Lonigan et ses amis humilient une prostituée, dans celle où un militant progressiste exhorte les ouvriers à combattre contre le travail des femmes et contre le machinisme, ou lorsque, devant Lonigan, la femme qu'il aime se transforme en stripteaseuse, un air de beuglant se mélangeant alors à du Mozart, Lerner parvient à évoquer une « génération perdue », déçue et oisive, ballottée entre le charleston et l'alcool interdit. A l'intelligence de la mise en scène, brutalement elliptique, ou au contraire volontairement distendue temporellement, s'ajoute l'interprétation remarquable de Christopher Knight, mixte de Burton et Derek

War Hunt.

Denis Sanders est aussi, sinon plus mal connu que Lerner. Auteur du script de « The Naked and the Dead » de Raoul Walsh, il réalisa en 1953 un court métrage, lauréat de l'Academy Award « A Time out of war » (« Trêve jusqu'à cinq heures »), qui racontait la trêve observée volontairement par deux nordistes et un sudiste pendant quelques heures On y remarquait (le film a été distribué en France), outre l'ambition, un style un peu trop « léché » En 1958, il tourna « Crime and Pnishment USA », avec George Hamilton, adaptation moderne de Dostoievsky.

« War Hunt », sorti en Belgique sous le titre « Le GI à la figure sale », se déroule en Corée en 1953. En arrivant dans sa compagnie, le soldat Loomis (joué par Robert Redford, le futur héros de « The Chase »), fait la connaissance du soldat Raymond Endore qui, chaque nuit, se barbouille la figure de noir et va, seul, attaquer l'ennemi. Ses supérieurs ferment les yeux sur cette conduite peu disciplinée certes, mais qui leur rapporte de précieuses informations Ses camarades sont peu à peu horrifiés par ce véritable tueur qui, après une journée de combat ou d'attente, se remet en chasse Sur cette trame dramatique se greffe l'amitié maladive d'Endore pour un jeune Coréen, Charlie, dont il fait peu à peu sa « chose », et qui prend les habitudes meurtrières de son « maitre » (cf. le meurtre de l'oiseau, réminiscence probable des « Nus et les Morts »). Lorsque le cessez-le-feu intervient, Endore, comme le héros de « War Hero » de Burt Topper, refuse de s'arrêter et finit par se faire tuer par son propre capitaine. Son personnage nous rappelle certains héros des films de guerre hollywoodiens : Croft, le sergent des « Nus et les Morts », Montana, la brute « nécessaire » de « Cote 465 », le Broderick Crawford du « Temps de la Colère » et le sergent Zack de « J'ai vécu l'Enfer de Corée ». A leurs côtés, Endore, soldat-robot pour qui les journées sont trop brèves et dont l'armée légalise les meurtres, n'est pas le moins inquiétant. A l'époque du Viet-nam, les films de guerre américains prennent un relief particulier.

R.C.

STUDS LONIGAN. 90 mn. **Réal.** : Irving Lerner. **Prod.** : Philip Yordan (United Artists-Longridge Production). **Scén.** : Philip Yordan d'après le roman « Studs Lonigan » de James T. Farrell. **Phot.** : J. Arthur Feindel. **Déc.** : Jack Poplin (a. d.), Edward G. Boyle (s. d.). **Mus.** : Jerrald Goldsmith. **Mont.** : Verna Fields. **Cons. phot.** : Haskell P. Wexler. **Interprétation** : Christopher Knight (William Studs Lonigan), Frank Gorshin (Kenny Killearney), Venetia Stevenson (Lucy Scanlon), Carolyn Craig (Catherine Banahan), Jack Nicholson (Weary Reilly), Robert Casper (Paulie Haggerty), Dick Foran (Patrick Lonigan), Katherine Squire (Mrs Lonigan), Jay C. Flippen (Père Gilhooey), Helen Westcott (Miss Julia Miller), Kathy Johnson (Frances Lonigan), Jack Kruschen (Charlie the Greek), Suzi Carnell (Eileen), Mme Spivy (Mother Josephine), James Drum (Jim Doyle), Rita Duncan (Kitty), Val Hidey (Stripteaseuse), Opal Eurard (Mrs. Reilly), Mavis Neal (Mrs Haggerty), Ben Gary, Stanley Adams, Steven Ritch, George Keymas, Darlene Hendrix, Josie Lloyd, Suzanne Sidney, Kathie Browne, Judy Howard, Elaine Walker, Lorelei Vitek, Phil Arnold, John Graham, Don Garrett, Casey Mac Gregor, Brian O'Hara, Snubby Pollard, Marty Crail (1960). (Programmé sur la seconde chaine le 22 août).

WAR HUNT (Titre français pour la TV : « La Guerre est aussi une chasse »). 79 mn. **Réal.** : Denis Sanders. **Prod.** : Terry Sanders (T-D Enterprise Production / United Artists) **Scén.** : Stanford Whitmore. **Phot.** : Ted Mc Cord. **Déc.** : Edgar Lansbury (a. d). **Mont.** : John Hoffman, Ed Dutko. **Interprétation** : John Saxon (Soldat Raymond Endore), Robert Redford (Soldat Roy Loomis). Charles Aidman (Capitaine Wallace Pratt), Sydney Pollack (Sergent Van Horn), Gavin Mc Leod (Soldat Crotty), Tommy Matsuda (Charlie), Tom Skerritt (Caporal Showalter), Tony Ray (Soldat Fresno) (1962). (Programmé sur la seconde chaine le 29 août, en version originale.)

Vivien Leigh ou l'actrice d'un unique rôle

1938 : « Gone with the Wind ». L'Amérique et Hollywood réalisent le film qui les symbolise. Les plus grandes vedettes féminines de l'époque espèrent tenir le rôle de Scarlett O'Hara, l'héroïne de Margaret Mitchell : Joan Bennett, Margaret Sullavan, la débutante Susan Hayward, Katharine Hepburn, Miriam Hopkins, Bette Davis, Talullah Bankhead, etc. Margaret Mitchell opte pour Katharine Hepburn alors que George Cukor préférait Talullah Bankhead. Mais Myron Selznick présente à son frère David, producteur du film, Vivien Leigh, venue aux Etats-Unis pendant que son mari, Laurence Olivier, y tourne « Wuthering Heights ». Selznick fait passer un screen test à Vivien Leigh, lui faisant jouer deux scènes du film, celle où Scarlett avoue à Ashley (Leslie Howard) qu'elle l'aime et celle où Mammy (Hattie McDaniel) noue le corset de Scarlett Le 25 décembre 1938, Vivien Leigh apprend qu'elle sera Scarlett O'Hara, l'héroïne type du peuple américain. Pourtant les quelques films qu'elle avait tournés en Angleterre ne la prédisposaient guère à battre sur leur propre terrain les plus célèbres actrices américaines.

Vivien Leigh est née Vivian Mary Hartley à Darjeeling (Indes) le 5 novembre 1913 A six ans elle part pour l'Angleterre avec ses parents et en 1931 elle entre à la Royal Academy of Dramatic Art. Deux ans plus tard, elle débute au cinéma dans « Things are looking up » d'Albert de Courville, que suivent « The Village Squire » de Reginald Denham, « Gentleman's Agreement » de George Pearson, « Look up and Laugh » de Basil Dean, et enfin, en 1936 « Fire over England » de William K. Howard. Le film, intitulé en France « Invincible Armada », raconte la lutte de Philippe d'Espagne (Raymond Massey) contre Elizabeth d'Angleterre (Flora Robson). Vivien Leigh y était Cynthia et le film, plastiquement très beau (photo de Wong Howe), lui permet de rencontrer Laurence Olivier qu'elle épousera trois ans plus tard. « Dark Journey », mélodrame d'espionnage, lui donne Conrad Veidt pour partenaire et « Storm in a Teacup » d'après James Bridie, Rex Harrison. De retour à la scène, elle joue à Elseneur « Hamlet », où elle est Ophélie et Laurence Olivier le prince de Danemark. Aux côtés de Robert Taylor et de Maureen O'Sullivan, elle interprète ensuite le film de Conway « A Yank at Oxford » et à l'Old Vic elle joue Titania dans « Le Songe d'une nuit d'été ». Dans son film suivant « St Martin's Lane » (1938) de Tim Whelan, Charles Laughton l'aidait à devenir une vedette.

C'est à cette époque que se produira pour Vivien Leigh l'occasion inespérée : « Gone with the Wind ». Jusqu'en 1966 ce film a été le « top one » au box office américain, dépassant toujours les plus coûteuses superproductions qui lui ont succédé (« Ten



Vivien Leigh (et au fond Marlon Brando) dans « A Streetcar Named Desire » d'Elia Kazan.

Commandments », « Ben Hur », « Around the World in 80 Days », etc.). La perfection de tout un style de production, les talents unis de Selznick, Fleming, Cukor et Wood et la qualité de l'interprétation en font d'ailleurs un excellent film, mais en 1967, pour la première fois donc, « Gone with the Wind » est dépassé par.. « Sound of Music », le triste film de Wise. La même année meurt celle qui fut Scarlett O'Hara. 1968 marquera certainement le retour d' « Autant en emporte le vent » à la première place car à la fin de l'année le film doit avoir une nouvelle sortie mondiale en 70 mm et aux dernières nouvelles le procédé d'écran géant qui a obligé à modifier le film image après image, serait une réussite totale.

Symbole non seulement de l'âme sudiste, mais surtout de l'esprit pionnier cher aux conquérants du Mayflower, le personnage de Scarlett apporte à Vivien Leigh son premier Academy Award. L'année suivante, pour la Metro, elle est aux côtés de Robert Taylor dans « Waterloo Bridge » (« La Valse dans l'Ombre ») de Mervyn LeRoy. Mélodrame inspiré où, éprise de Taylor, elle devient une prostituée quand elle le croit mort, « Waterloo Bridge » donne à Vivien Leigh le second grand rôle, après celui de Scarlett, de sa carrière.

Aux côtés de Laurence Olivier, elle joue ensuite sur scène à San Francisco « Roméo et Juliette ». En 1940 sort « 21 Days Together » avec aussi pour partenaire Laurence Olivier. Le film avait été tourné en 1937 mais la firme productrice avait attendu pour le sortir le succès de « Gone with the Wind » et celui de Laurence Olivier dans « Wuthering Heights ». Après ce mélodrame policier, le couple Leigh-Olivier est réuni pour « Lady Hamilton » de Alexander Korda. Film - prestige de la London Film, « Lady Hamilton » qui fut le film favori de Sir Winston Churchill, donne à Vivien Leigh le rôle titulaire et à Laurence Olivier celui de Nelson. Jusqu'en 1944, l'actrice se consacre uniquement au théâtre, jouant « Caesar and Cleopatra » et « Doctor's Dilemma » de Shaw. L'année suivante elle tourne, avec Claude Rains pour partenaire, « Caesar and Cleopatra » réalisé d'après et avec la supervision de G.B. Shaw lui-même. Gabriel Pascal assure la réalisation du film. Vivien Leigh joue ensuite au théâtre « Henry IV » et « The Skin of our Teeth ». En 1948 elle interprète Anna Karénine dans une nouvelle version du roman de Tolstoï réalisée par Julien Duvivier, avec Ralph Richardson (Karenin) et Kieron Moore (Vronsky). Inférieur aussi bien à la version de Goulding qu'à celle de Clarence Brown, le film vaut surtout par le couple Leigh-Richardson, bénéficiant (si l'on peut dire) d'un Vronsky complètement nul qui sert uniquement de pâle repoussoir. Vivien Leigh



Leslie Howard et Vivien Leigh dans « Gone With the Wind » de Victor Fleming.

retourne ensuite au théâtre et y joue notamment « Antigone », « Richard III », « The School for Scandal » et « A Streetcar named Desire » où elle interprète Blanche Du Bois. Lorsque Kazan réalise le film en 1951, c'est tout naturellement elle qui tient le rôle de Blanche aux côtés de Marlon Brando - Kowalski.

Pour ce rôle Vivien Leigh obtient son second Academy Award. Puis elle retrouve Olivier au théâtre pour « Caesar and Cleopatra » et « Anthony and Cleopatra ». En 1953, malade, elle est remplacée par Elizabeth Taylor dans « Elephant Walk » de William Dieterle. Elle revient au théâtre en 1955 avec « Macbeth », « Twelth Night » et « Titus Andronicus » qu'elle jouera d'ailleurs à Paris au Théâtre des Nations, aux côtés de son mari et Anthony Quayle dans une remarquable réalisation de Peter Brook. Anatole Litvak la dirige ensuite dans un de ses plus mauvais rôles, celui d'Hester Page de « The Deep Blue Sea », adaptation de la très médiocre pièce de Terence Rattigan.

Ses deux derniers films lui donneront un rôle presque identique de femme mûre en quête d'un amour impossible : « The Roman Spring of Mrs. Stone » (1961), bizarrement réalisé par Jose Quintero d'après le roman de Tennessee Williams d'abord, « Ship of Fools » (1965) de Stanley Kramer ensuite. Malade, éprouvée par son divorce, Vivien Leigh meurt le 8 juillet 1967 à Londres. Après Gable, Selznick, Howard, Fleming et quelques autres, disparaît la survivante de « Gone with the Wind ». — P.B.

Claude Rains

C'est paradoxalement sa voix et non son visage qui assura sa célébrité, puisqu'il débuta au cinéma en 1933 dans « The Invisible Man » de James Whale. Savant invisible imaginé par H.G. Wells, il n'avait d' « apparence » qu'à la fin, au moment de sa mort. Tout le reste du film, Rains le joua la tête enveloppée de bandelettes, sa voix restant le moteur dramatique primordial de l'œuvre. Né le 10 novembre 1889 à Londres, il débuta d'abord au théâtre, à l'âge de onze ans, et ce n'est qu'en 1933 que James Whale, qui l'avait connu en Angleterre, le fit engager pour « The Invisible Man ». Ben Hecht et Charles Mac Arthur lui donnent ensuite, dans « Crime without Passion », le rôle d'un avocat assassin. Dès 1935, la Warner lui offre un contrat et suit alors une longue liste de films : « Anthony Adverse » de LeRoy, « Hearts Divided » de Borzage (où il joue le rôle de Napoléon), « Sto'en Holiday » de Curtiz (d'après l'affaire Stavisky), « The Prince and the Pauper » de Keighley, « Gold is where you find it » de Curtiz et surtout « They won't forget » de Mervyn LeRoy. Dans cette adaptation par Robert Rossen de l'histoire de Ward Green, un jeune professeur nordiste était accusé de meurtre dans une petite ville du Sud qui n'avait oublié ni Lee, ni Appomatox. Rains jouait un district attorney persuadé que la condamnation du jeune homme serait un tremplin politique idéal pour sa carrière. Il provoque les faux témoignages et l'innocent est lynché par les sudistes L'année suivante, Rains joue le Prince Jean dans « The Adventures of Robin Hood » de Curtiz et Keighley, où Flynn était Robin Hood et Olivia de Havilland Lady Marian. Suivent « White Banners » de Goulding (avec Fay Bainter), « Four Daughters » de Curtiz (avec Garfield) et « They Made me a Criminal » de Berkeley (avec de nouveau Garfield), où Rains jouait un policier au grand cœur. Dans « Juarez » de Dieterle, il joue Napoléon III aux côtés de Paul Muni. Capra le dirige ensuite dans « Mr. Smith goes to Washington », l'un de ses plus beaux rôles, celui du sénateur Payne, homme des « causes perdues », étouffant sous la pression de la corruption et de l'ambition, et qui laisse finalement éclater son honnêteté. Il retrouve Michael Curtiz pour « Daughter Courageous », « Four Wives » et « The Sea Hawk », classique du film de pirates où, opposé à Flynn, il essaie de livrer le trône britannique à l'Espagne. Après « The Lady with Red Hair » de Curtis Bernhardt (1940), « Four Mothers » de Wiliam Keighley, « Here comes Mr. Jordan » de Alexander Hall, « The Wolf Man » de George Waggner (où il est le père du loup-garou Lon Chaney Jr.), « King's Row » de Sam Wood, « Moontide » de Archie Mayo (aux côtés de Gabin et Ida Lupino), Rains joue, dans « Now Voyager » de Rapper, un psychiatre à qui l'héroïne (Bette Davis) doit de retrouver la possibilité de vivre. Pour le « Casablanca » de Curtiz, Rains est nommé pour l'Academy Award. Il joue dans le film le capitaine Louis Renault, officier pétainiste rejoignant finalement les forces françaises libres, et c'est à lui qu'on doit l'une des belles idées du film lorsque, voulant boire à la victoire, il ne trouve qu'une bouteille de... Vichy qu'il s'empresse de jeter à la corbeille. « The Phantom of the Opera » de Lubin lui



Claude Rains et Ingrid Bergman dans « Notorious » d'Alfred Hitchcock.

redonne, avant Herbert Lom, le rôle qu'avait joué Lon Chaney. Rains joue ensuite « Forever and a Day », film à sketches à la gloire de l'Angleterre, « Passage to Marseille » de Curtiz où, aux côtés de Bogart et Michèle Morgan, il s'échappe de l'Ile du Diable pour rejoindre la France libre, « Mrs. Skeffington » fait de lui le mari de Bette Davis et la victime de tortionnaires nazis. Suivent « This Love of Ours » de Dieterle, « Angel on my Shoulder » de Archie Mayo et « Caesar and Cleopatra », occasion d'un de ses rôles les plus fameux. Il fut choisi par Shaw lui-même pour jouer César aux côtés de Cléopâtre-Vivien Leigh. Il est nommé pour l'Academy Award pour « Notorious » d'Hitchcock où il est Alexander Sebastian, l'agent nazi. Dans « Deception » do Rapper, Rains trouve un de ses rôles les plus brillants (il faut l'avoir vu lisant Dick Tracy dans son lit et choisissant son menu en très « grand seigneur », exaspérant volontairement Bette Davis et Paul Henreid). Assassin dans « The Unsuspected » de Curtiz, homme d'affaires torturé par les nazis dans « Strange Holiday » de Arch Oboler. Rains tourne ensuite dans « One Woman's Story » de David Lean, « Rope of Sand » de Dieterle, « Song of Surrender » de Leisen, « The White Tower » (1950) de Ted Tetzlaff, où il est l'ambitieux Paul Delambre, persuadé de son « œuvre » à accomplir, « Where Danger lives » de Farrow, « Sealed Cargo » de Werker, « The Paris Express » de Harold French, d'après « L'Homme qui regardait passer les trains » de Simenon, « Lisbon » de Ray Milland ne valait que par l'interprétation de Rains (on l'y voit tuer un oiseau avec une raquette pour le donner à manger à son chat, et avouer avec un sourire entendu qu'il est né à Lesbos). Dans « This Earth is Mine » de Henry King, il joue le propriétaire de vignobles importants et « The Lost World » d'Irwin Allen lui donne le rôle du professeur Challenger. Il tourne ensuite en Italie « Pianeta degli Uomini Spenti » de Antonio Margheriti, puis dans « Lawrence of Arabia » où il est Mr. Dryden, expert de l'Arab Bureau britannique. Il joue enfin, dans « The Greatest Story ever Told » de Stevens, le rôle d'Hérode le Grand, et dans « Twilight of Horor » de Boris Sagal. Parallèlement à cette carrière cinématographique, Rains interpréta plusieurs pièces (« The Confidential Clerk » de T.S. Eliot, « The Night of the Auk »). Il meurt le 30 mai 1967 à Laconia (New Hampshire). — P. B.

Festival de San Sebastian

Les vétérans de San Sebastian purent constater dès l'inauguration que les choses avaient changé. C'est le 12 juin 1967 que s'ouvrit ce XV[e] Festival International et, dès l'inauguration, les présages fastes se comptaient au nombre de quatre. Primo, le soleil. Cette année, San Sebastian fit mentir sa réputation de station pluvieuse, et ce, pour le grand bonheur des envoyés adeptes du bronzage et de la chasse aux mini-jupes espagnoles (rares et par conséquent précieuses). Secundo : remplacement de l'ex-directeur du Festival Fernandez Cuenca dont le travail, l'année passée, laissait fort à désirer, par un nouveau venu, Miguel de Echarri, dont il était permis d'espérer une nette amélioration. Tertio : un nouvel hôtel avait été réservé à la presse, le Monte Igueldo, qui possédait à la fois les avantages du plus grand modernisme, d'une situation exceptionnelle et d'une libéralité étonnante sous cette latitude. Enfin, dernier présage et non le moindre, le premier film projeté, en gala d'ouverture, fut « El Dorado ». Inutile donc de commencer une nouvelle exégèse de ce chef-d'œuvre mais sans doute faut-il s'étonner du peu d'empressement du jury à le couronner. N'entrons pas dans les détails des délibérations et marchandages qui frustrèrent Hawks de la Concha de Oro mais félicitons (une fois n'est pas coutume) Guy Teisseire, qui prit l'initiative de faire attribuer à l'auteur de « Ligne Rouge 7000 » un prix spécial pour l'ensemble de son œuvre.



Neményi Maria dans « Bonjour Vera » de Janos Herskó.

13 juin : Début de la rétrospective « Jeune Cinéma Espagnol » avec le déjà connu « Amador » de Francisco Regueiro, qui réduit à bien peu de chose le portrait a priori passionnant d'un meurtrier psychopathe. Le soir, heureuse surprise avec « Szevas, Vera » (« Bonjour Vera ») du Hongrois Janos Hersko dont on avait pu voir « Fleur de fer » à Cannes en 1958 et « Deux Etages de bonheur » à Mar del Plata. A la fois portrait intimiste et description naturaliste, le film repose presque entièrement sur les épaules de la jeune (21 ans) Maria Neményi qui se priva elle-même d'un prix d'interprétation mérité en avouant innocemment, à qui voulait l'entendre, qu'elle n'était pas professionnelle et que cette expérience demeurerait sans doute unique. Neményi Maria (comme il faut l'appeler, en accord avec l'usage de son pays) est pourtant largement responsable de cette réussite et mérite sans doute possible à elle seule deux des trois étoiles qu'il convient d'accorder au film. Faute de prix décerné à cette Jean Seberg made-in-Budapest, « Bonjour Vera » recueillit le prix de la FIPRESCI et confirma le talent d'un metteur en scène adepte du réalisme doux-amer.



Maurice Ronet et Amparo Soler Leal dans « Amador » de Francisco Regueiro.

14 juin : Début des cocktails et conférences de presse. A la rétrospective, l'intéressant « Neuf Lettres à Berta » de Basilio Patino dont nous rendîmes compte lors du XIV[e] Festival. L'après-midi, l'Argentine nous réservait le premier authentique navet de la sélection. Malgré son titre faussement laïc, « Au Diable ce curé », commis par un certain Carlos Rinaldi, parvient à réunir le maximum de conneries reçues, vulgarités, balourdises, flagorneries et autres vétilles impressionnées sur pellicule par un attardé cafouillant et démagogue. Cette apologie par la bande du curé de choc, honni par le haut clergé mais idole du petit peuple, représente le degré (Kelvin) 0 du cinéma pour zombies et préparait efficacement à l'ineffable niaiserie présentée par l'Allemagne le soir même : « Zwei wie wir » (Deux comme nous). L'heure tardive ne se prêtant guère à la natation et le café le plus proche étant désert, nous sommes en mesure de rendre compte de ce spectacle atterrant que nous aurions volontiers troqué contre 90 minutes de soleil ou un Cuba libre bien tassé. Un jeune beatnik aseptisé s'y éprend d'une fille de famille inodore, insipide et fugueuse de surcroit pour l'amour d'un escroc particulièrement taré dont elle obtiendra la libération. L'escroc vient s'installer chez le beatnik qui avait déjà recueilli la jeune gourde et les deux garçons semblent immédiatement connaître un coup de foudre réciproque ! L'oiselle à finance est délaissée et tout se complique avec l'arrivée des parents gâteaux qui s'aperçoivent que l'argent ne fait pas le bonheur mais récupèrent tout de même leur fille avec l'aide d'un policier curieusement homophile. Tout cela est filmé en dépit du bon sens et les troubles sentiments exprimés plus hauts ne dépassent jamais le stade embryonnaire. Un dénommé Karl Hamrun signe à la fois réalisation, scénario et production. Sans complexes.

15 juin : L'Argentine et l'Allemagne ayant réussi à me dégoûter passagèrement du cinématographe, je n'assistai pas à la projection du film d'Eceiza, « De guerre présente », dont il faut, parait-il, penser beaucoup de bien. Péché avoué... comme on dit. De toute façon, l'eau était bonne.

Pour me faire pardonner, à 15 heures, je revois « Mouchette » avec le même plaisir légèrement honteux et j'enchaine à 17 h 45 avec « La Ragazza e il Generale » de Festa Campanile Se déroulant pendant la Première Guerre

mondiale, cette histoire d'amour et d'évasion, dont Virna Lisi et Rod Steiger sont les interprètes, traine quelque peu en longueur et nous fait regretter les solides farces du même auteur dont la vulgarité soigneusement calculée ne manquait pas d'allure. En soirée, « The Family Way » (Grande-Bretagne) des frères Boulting. Pas de génie (mais du métier), une interprétation hautement professionnelle avec tout ce qu'il faut attacher de péjoratif à ce terme et une musique signée Paul McCartney permettent d'assister sans trop de déplaisir à cette parabole sans finesse sur un thème qui demandait plus de doigté : les garçons et comment s'en servir.

16 juin : « Con el Viento Solano » de Mario Camus raconte la fuite d'un assassin involontaire, gitan de surcroît, c'est-à-dire paria exemplaire, et affirme au passage la vocation néo-réaliste du jeune cinéma espagnol. Ce film fut présenté officiellement à Cannes en 1966, voir compte rendu. L'U.R.S.S. nous avait réservé l'une de ces grandes fresques dont elle a le secret. « Bela », réalisé par Stanislas Rostotski reprend tous les poncifs qui firent acclamer les trop fameux « Chevaux de feu » et se paye le luxe d'une série de fausses fins qui relancent en fait le récit sur une nouvelle piste. La salle était aux trois quarts vide pendant le dernier tiers du film, les rares survivants (dont je fus) s'écroulèrent aux ultimes minutes, terrassés par un excès de pittoresque. Vingt fois plus intéressant était « La Loi du survivant » de José Giovanni, déjà louée ici par Sylvain Godet, qui s'affirma comme le seul film baroquement lyrique de ce festival et confirma l'étonnante présence physique de Michel Constantin, seul interprète européen plausible de film noir.

17 juin : « La Caza » de Carlos Saura possédait une réputation enviable au sein du Nuevo Cine Español mais j'avoue ne pas partager l'enthousiasme habituel à son endroit. Cette parabole pseudo s.f. emprunte par trop les voies de la facilité et tombe dans le piège commun à toutes ces œuvres où l'action se réduit à un antagonisme schématique entre divers personnages arbitrairement choisis pour leur valeur d'archétypes. En pareil cas, la seule voie d'issue demeure le lyrisme ou la démence, mais « La Caza » de Saura ne possède bien évidemment pas les vertus de « Naked Prey » ou des « Sables du Kalahari ». Représentant la Pologne, « Yovita » de Janusz Morgenstern possède tous les défauts d'un sous-produit de l'Actor's Studio mal assimilé. On relève au passage les influences, très conscientes, de Wajda, Godard et Kazan, mais le film manque singulièrement de punch et ne parvient pas à dépasser le niveau de l'anecdote symbolique qui se voudrait exemplaire. Plus sûr quant à l'expression, « Una Historia de Amor » (Jorge Grau, Espagne) souffre par contre d'une grande indigence de script, particulièrement en ce qui concerne les dernières vingt minutes qui détruisent totalement l'heureuse impression qu'on pouvait éprouver jusqu'alors. Cette histoire d'amour manqué entre un jeune journaliste et sa belle-sœur n'était pas dénuée d'intérêt, mais il fallait le courage d'être amoral jusqu'au bout. Faute d'avoir ce courage, Grau tombe in extremis dans le piège du type « Brève Rencontre » après nous avoir laissé croire, l'espace d'une nuit, à plus de sensibilité.

18 juin : « La Tia Tula » (Angel Picazo) est sans doute l'une des œuvres les plus achevées du Jeune Cinéma Espagnol. Tout à la fois description sociologique de la province et portrait behaviouriste, « La Tia Tula » atteint aisément son objectif : l'exposé d'une certaine réalité espagnole, de ses tabous et de sa volonté farouche de se vouloir hors du monde.

C'est d'un autre univers que nous parle Claude Chabrol avec « Le Scandale ». La volonté de constat est ici remplacée par la peinture agressivement rageuse d'un monde faisandé. Les vertus cardinales de Chabrol : humour noir, méchanceté, tendresse pour le baroque et l'anormal sont ici alliées à un sens très sûr de l'intrigue et de la progression dramatique. Le baiser de Perkins et Stephane Audran, les affres de la télévision en famille et la métamorphose de Jacqueline aux dernières images sont certainement les meilleurs moments du film où l'auteur satisfait visiblement à ses vices les plus savoureux : la mystification hitchcockienne et la peinture sulfurique d'une société gangrénée.

Donen est passé maitre, on le sait, dans l'exercice de la cinécalligraphie. Il se devait donc de ciseler avec préciosité « Two for the Road », chronique désabusée de la vie conjugale où la dégradation des sentiments est directement proportionnelle à la réussite sociale, symbolisée par l'évolution du parc automobile. De l'antique roadster capricieux à la 230 SL, Hepburn et Finney apprennent à se connaitre, donc à se détester, l'époque de l'action continuellement itinérante n'étant indiquée que par le type du véhicule. Inutile d'ajouter que la technique du récit est servie par une sophistication à la limite de l'indécence dont l'omniprésence finit par atténuer l'éthique de la fable, éthique qui ne se refusait pourtant guère les pièges attachants d'un désespoir ironique.

19 juin : « Fata Morgana » (Vicente Aranda) : voir « Cahiers » nos 178, 179, devait ouvrir une journée placée sous le signe du sexe. Les « Trains rigoureusement contrôlés » déjà vus à Cannes partagèrent la salle en protestataires et ricaneurs également méprisables alors que les érections de John Steiner dans « Marat-Sade » déclenchaient quelques remous au sein d'une audience qui n'osait pas huer les lyrics de Peter Weiss. N'ayant jamais idolâtré l'autre Weiss (Jiri), je me sens d'autant plus à l'aise pour expédier son « Meurtre à la Tchécoslovaque ». La description du sordide et de l'anodin mène à tout, encore convenait-il d'en sortir.

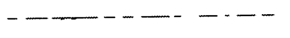
20 juin : « Juguetes Rotos » de Manuel Summers est une enquête sur les idoles déchues (toreros, acteurs, sportifs). Le film se veut même enquête à prétention universelle et ne parvient qu'à se hisser au niveau d'un honnête reportage télévisé où l'inspiration et le talent affleurent en de trop rares instants.

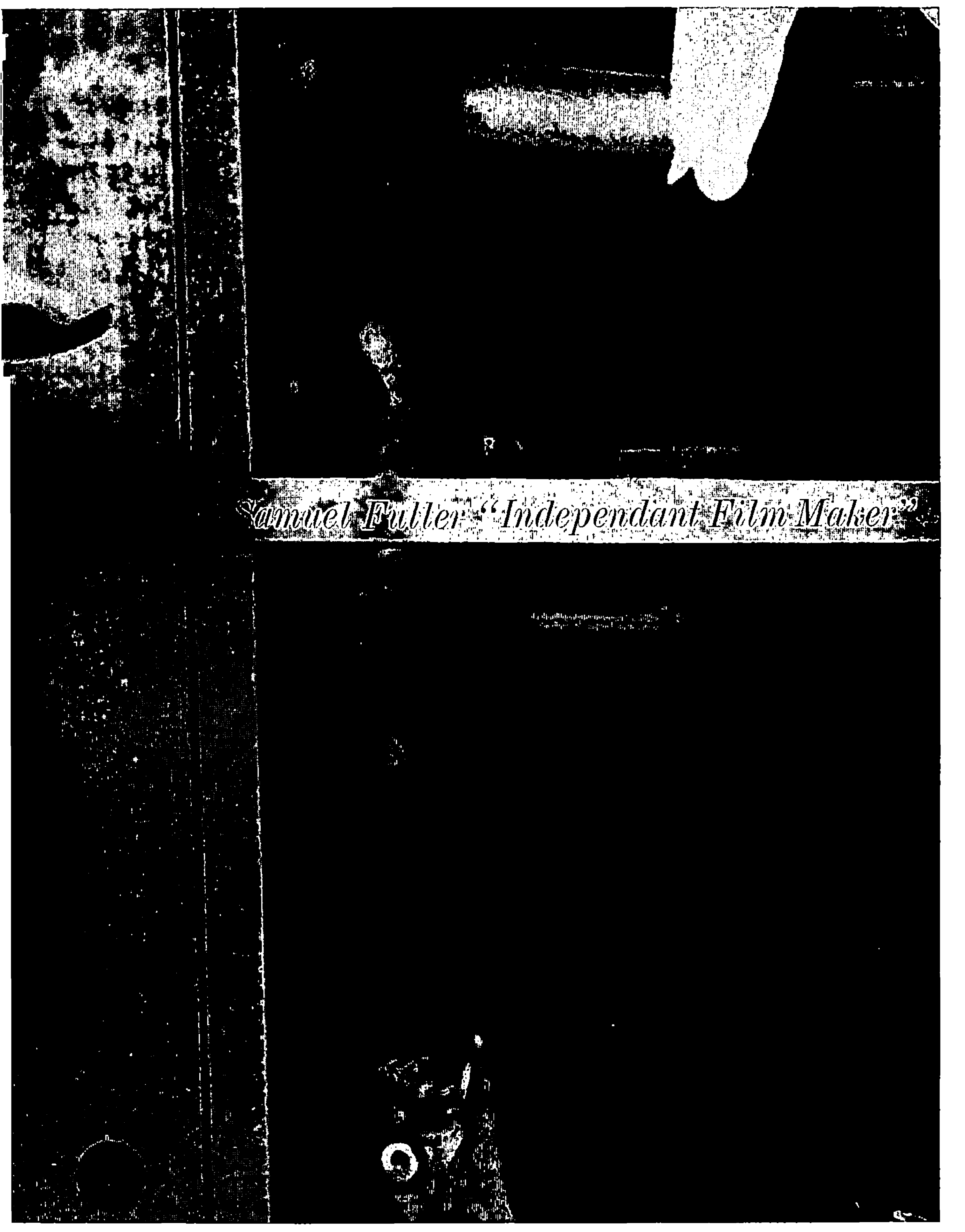

Aurora Bautista dans « La tia Tula » de Miguel Picazo

La sélection italienne était encore une fois médiocre cette année. Pourtant, Dino Risi n'était pas homme à négliger. Ses « Monstres » — inégaux sans doute et parfois répétitifs — possédaient un sens du raccourci agressif et du sordide efficacement percutant qui ne furent pas loués autant qu'ils le méritaient. Ici, avec « Le Tigre », la destruction systématique des bons sentiments ne subsiste qu'à l'état de vagues soubresauts, chaque pointe réellement gênante est immédiatement gommée et la virulence cède le pas au cabotinage de Gassman. Cette parabole sur le démon de midi moins le quart (ne pas froisser le beau Vittorio) se prêtait pourtant bien aux amertumes bierciennes, hélas le metteur en scène (pataud) et le conteur (maladroit) prennent le pas sur le tératologue et l'anecdote le dispute au cinéma.

21 juin : « La Busca » (Angelino Fons) : voir « Cahiers » no 183 (Venise). Afin de situer en ce dernier jour le niveau du Festival, il convient de préciser que « Blow up » présenté en Informative fut sans conteste le film le plus attendu et le plus discuté. Un compte rendu de Festival n'offrant guère de place à la polémique, je ne développerai pas les arguments qui me viennent à l'esprit : faiblesse de la construction dramatique, symbolisme primaire, distanciation parfois en porte-à-faux, etc. Il n'en demeure pas moins que si « Blow up » n'est pas le chef-d'œuvre attendu, les deux tiers du film forcent l'admiration et entrainent l'adhésion la plus totale. Inutile de s'attarder sur « Barefoot in the Park », l'adaptation à l'écran de ce smasher made in Broadway ne contentera ni les amateurs de théâtre, ni les inconditionnels de la comédie américaine. Quant aux « Don Giovanni in Sicilia », l'estime que je porte à certaines œuvres antérieures de Lattuada m'interdit d'en rendre compte. — M.C.

Ce petit journal a été rédigé par Patrick Brion, Michel Caen, Louis Chabert, Ralph Crandall, Michel Delahaye et Bernard Eisenschitz.




Samuel Fuller "Independant Film Maker"

propos de Samuel Fuller recueillis par Noël Burch, André-S. Labarthe et Luc Moullet

Les propos qui suivent, ainsi que leur répartition en rubriques, sont absolument fidèles à l'émission de télévision consacrée à Samuel Fuller dans la série « Cinéastes de notre temps ». Pour préciser encore la manière dont ils ont été articulés, nous indiquons entre parenthèses les moments où interviennent, dans le montage de l'émission, les extraits de films qui les illustrent ou les relaient.
L'émission dure soixante-neuf minutes. Elle sera diffusée dans le courant du mois de septembre.
(Le générique de tête est entrecoupé des fragments d'un portrait de Fuller dessiné par Malaval (cf. p. 32). Musique Kabuki — qui viendra d'ailleurs souligner la plupart des cartons de subdivisions. Puis, en exergue à l'émission, cette déclaration de Fuller : « Si je veux manger du poisson je ne veux pas que vous me disiez de manger du poisson. »)

HISTOIRE ET GEOGRAPHIE

Je n'aime pas la Nouvelle-Angleterre. On y a l'esprit trop étroit. On y vit toujours comme au temps de la révolution. Mon père, mon grand-père et mon arrière-grand-père sont du Massachusetts, depuis des années. Pendant longtemps ma famille habita Worcester Mass., Boston, Concorde, Lexon, là où eurent lieu toutes les batailles contre l'Angleterre et où, aujourd'hui, on vit toujours comme en 1775, 1780. A huit ou neuf ans, j'ai d'abord appris qu'il y avait d'autres états en Nouvelle Angleterre. Qu'il y en avait six, voyez-vous, six provinces. Car jusqu'à ce que j'aie huit ou neuf ans, seul existait pour moi le Massachusetts. Puis j'appris qu'il y avait aussi le Maine, le Connecticut, le New Hampshire, le Rhode Island et le Vermont. A dix ans, j'appris enfin qu'il y avait d'autres états en dehors de la Nouvelle Angleterre. On cachait tout là-bas, voyez-vous. C'est une contrée arriérée. Je n'ai jamais fait de film sur la Nouvelle-Angleterre. Ça ne m'intéresse pas.

LE JOURNALISME

(Après un court extrait de « Park Row » :)
Ma mère m'a amené à New York lorsque j'avais onze ans. J'ai alors vendu des journaux dans la rue. A douze ans et demi, j'ai été embauché dans un journal, le « New York Journal » comme grouillot. A quatorze, j'ai été engagé par le plus grand directeur de journaux des Etats-Unis, Arthur Brisbane. Vraiment quelqu'un ! Il était très vieux, alors... Mais lorsqu'il était tout jeune, en 1886, il avait écrit l'histoire de Bartholdi et de la Statue de la Liberté. J'ai travaillé dans son journal jusqu'à dix-sept ans, puis je suis devenu reporter.
J'ai travaillé dans un journal nommé « Graphic », qui était un très mauvais journal. Beaucoup crimes (en français dans la conversation) chaque jour. Et ma mère — elle n'est plus de ce monde maintenant —, ma mère était comme toutes les mères. Je travaillais pour la nourrir et elle me disait : « Pourquoi ne travailles-tu pas pour un bon journal ? ». Et je lui répondais : « Pourquoi ne travailles-tu pas, **toi**, pour un bon journal ? ». Je prenais chaque semaine l'argent d'un mauvais journal mais elle mangeait et tandis qu'elle mangeait elle me demandait pourquoi je ne travaillais pas pour un meilleur journal... C'est tellement stupide ! Les mères sont toutes les mêmes. J'ai travaillé pour de nombreux journaux aux Etats-Unis. Pendant la crise, j'ai sillonné le pays en travaillant pour le « Denver News », le « Detroit Times », le « Philadelphia Engister », le « San Francisco Chronicles », le « San Diego Sun », le « Philadelphia Public Ledger », le « Rocky Mountain News ». Il y en a beaucoup. A cette époque-là on allait d'un journal à l'autre, on travaillait deux ou trois semaines, et on s'en allait avec sa paie.

JOSEPH PULITZER

Je l'adore. C'est grâce à Joseph Pulitzer que l'Amérique possède la statue de la Liberté. Lorsqu'en 1885 les Français se sont cotisés pour financer la Statue de la Liberté, qui fut réalisée par Bartholdi, le gouvernement américain, lui, n'avait pas d'argent pour en construire le socle. Alors un remarquable journaliste, Joseph Pulitzer, du « New York World », demanda aux gens de donner des sous, quelques sous. On réunit ainsi cent mille dollars. Et aujourd'hui, grâce à un simple journal, nous avons à Bedloe's Island la Statue de la Liberté. C'est un don du peuple français au peuple américain. Pas à l'Etat, au peuple. (Deux extraits enchaînés de « Park Row ».)

LA LITTERATURE

Tout le monde écrit pour de l'argent. Connaissez-vous quelqu'un qui n'écrive pas pour de l'argent ? Moi, j'ai commencé à écrire sous des pseudonymes. L'éditeur me donnait une avance, le titre du livre, le nombre de mots et le pseudonyme — un nom ronflant comme H. Shapperton Britt. Voilà qui sonne bien ! J'ai écrit six ou sept livres de cette manière, pour divers éditeurs new yorkais. Ensuite, j'ai écrit « Burn, Baby Burn ».
Je ne pense pas que, lorsqu'une femme est condamnée à la chaise électrique, il faille l'exécuter si elle attend un enfant. Il faut attendre, voyez-vous. Voilà le sujet de mon livre. Ça n'a pas plu à la police. Parce que lorsque vous attendez la naissance de l'enfant, le temps passe et les journaux commencent à dire : « Maintenant que l'enfant est né, il faut laisser la mère en vie car il faut qu'elle l'élève ». Cela donna lieu à de longues discussions à New York.
Ensuite, j'ai écrit un autre livre sur les bébés-éprouvette. J'avais interviewé le docteur Alexis Carrel pour un journal. Fameux Prix Nobel, le docteur Carrel faisait des travaux sur les enfants synthétiques. Ce qui signifie que si une femme veut un enfant, on lui fait une piqûre et « tout de suite un enfant » (en français dans la conversation). J'ai donc écrit un livre là-dessus et encore une fois les journaux l'ont mal accueilli.
J'ai écrit alors une démystification des produits de beauté, intitulée « Make up and kiss » où je prouvais — je travaillais pour une maison de produits de beauté depuis quatre mois — que le meilleur produit au monde est encore le savon. J'ai écrit là-dessus tout un livre qui fut mal reçu à New York. Elizabeth Arden, une compagnie française, Max Factor, d'autres encore dont j'ai oublié les noms ne l'ont pas du tout aimé.

LES INTELLECTUELS

J'ai voyagé dans beaucoup de parties du monde et je me suis rendu compte que beaucoup de gens aiment être considérés... ils aiment que l'on **pense** qu'ils sont des intellectuels. Beaucoup de gens ! Lorsqu'ils s'assoient dans un café et se mettent à parler, ils comptent bien qu'il y aura quelqu'un, là-bas, pour dire d'eux : « voilà un intellectuel ». Il est aujourd'hui très à la mode en Amérique d'être un intellectuel. C'est également devenu populaire en Russie. Tout le monde est intellectuel



« House of Bamboo ».





James Shigeta et Glenn Corbett dans « The Crimson Kimono ».

là-bas, absolument tout le monde. Sachez que les femmes qui balayent les rues de Moscou sont toutes des intellectuelles. Pourquoi ? Parce qu'elles sont en Russie. Ça tombe sous le sens ! Je ne comprends pas cela. Un peintre, vous savez en un instant s'il a du talent ou non. Il n'a pas besoin de venir vous dire qu'il est peintre et qu'il a du talent. Il suffit de regarder ses toiles.

LA POLITIQUE

Je n'aime pas la politique.

LES COMMUNISTES

Ils ne sont pas honnêtes.
Je pense que leur idée n'est pas nouvelle. On l'a expérimentée chez les Dravidiens 40 000 ans avant J.-C. 40 000 ans ! A l'époque où on marchait encore sur les mains ! On a encore essayé à l'âge de pierre, 20 000 ans plus tard ! Et la dernière tentative dans les annales de l'histoire eut lieu en 1620, en Amérique. Fletcher Christian essaya de mettre l'idée en pratique à Pitcairne Island après la mutinerie du Bounty. Il essaya d'instituer un mode de vie analogue. Nous, nous appelons ça utopie. Sir Thomas More — vous vous souvenez de Thomas More, l'écrivain — a écrit un beau livre à ce sujet. On ne peut obliger les gens à s'aimer les uns les autres, à penser d'une seule manière. On ne peut les y obliger et j'en suis ravi... J'aime la confusion, j'aime la « confliction », j'aime les discussions. Si tout le monde croyait à la même chose ! Imaginez le monde peuplé seulement de femmes, ou d'hommes seulement : pouah !... — ce serait terrible ! Même si vous avez raison, vous n'avez pas le droit de m'imposer votre manière de penser. Voilà contre quoi je m'insurge ! Même si vous avez raison !
Savez-vous que dans la presse communiste américaine, le « Daily Worker » et « The People World », est paru un éditorial, en première page, affirmant que je suis un capitaliste et que mes films sont financés par le général Mc Arthur ! Je trouve ça merveilleux ! J'aimerais bien que ce soit vrai, voyez-vous. Ce serait agréable de voir un général demander : « Combien d'argent voulez-vous ce matin, caporal ? » et de répondre : « Cinq cent mille dollars feraient l'affaire ». Et le lendemain : « Eh bien, caporal, combien voulez-vous aujourd'hui ? Encore cent dollars ? Très bien ». Tout le monde en Amérique aurait voté pour McArthur à la présidence !

L'autre jour, je parlais avec un type, communiste je crois, qui me dit : « Staline avait tort, c'était un être abominable, c'est Krouchtchev qui est dans le vrai ». Alors là je ne comprends pas. Où était cet homme auparavant, pourquoi se taisait-il, du vivant de Staline ? Pendant la guerre, lorsque nous occupions un village, beaucoup d'Allemands nous disaient : « pas nazi, pas nazi, Hitler... couic ! » Soldats, civils, chemises noires, chemises brunes, toutes sortes de soldats, colonels, capitaines, obers, tous disaient : « Hitler no good ». Pourquoi disaient-ils cela ? Parce qu'il avait perdu ! Mais en 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, ils ne disaient pas ça ! C'est de l'hypocrisie, comprenez-vous ? Maintenant, Krouchtchev est limogé : pauvre Krouchtchev ! Où sont passés ses supporters ? Où est cette presse... où sont ces critiques ? Pourquoi ne sortent-ils pas de l'ombre pour dire quelque chose ? Ils ne savent que dire ! Ils vivent dans un monde **violent.** Moi pas. J'écris sur la violence, je fais des films, mais je ne vis pas dans la violence, comme eux. Et si vous n'êtes pas d'accord avec eux, c'est vous qui avez tort. Et si moi je dis qu'ils ont tort, ils n'aiment pas ça ! Ce n'est pas de jeu. Vous savez ce qu'est une médaille ? Elle a deux faces, voyez-vous.

LES COLPORTEURS DE POTINS

Tout colporteur de potins devrait être collé au mur et fusillé... Voilà.

LA RELIGION

S'il faut parler de la religion en tant que telle, je ne suis pas religieux. J'ai cependant souvent évoqué la religion dans mes films parce que si vous êtes croyant, que vous croyez en cela (il indique le montant du balcon), alors je dis que c'est votre droit et je combats pour vous, comprenez-vous ? Je respecte vos croyances. Qui suis-je donc pour vous dire ce en quoi vous devez croire ? Je combattrai, je combattrai physiquement, parce que je n'aime pas qu'on dise aux gens ce qu'ils doivent penser.

LA GUERRE

Sale, amorale, pas de regrets, pas d'amis, telle est la guerre. (Extrait de « Verboten ».)
J'ai été soldat dans l'infanterie pendant trois ans. J'étais dans la 16e Compagnie d'Infanterie, 1re division de l'Infanterie U.S., 3e bataillon, 1re section, 1er escadron. Après trois ans, à ma démobilisation, j'étais caporal.
Dans toutes les armées du monde, on trouve des hommes qui recherchent des médailles, des citations, quoi, ou alors des honneurs, et que les femmes les admirent dans leurs uniformes. Ou bien ce sont des fainéants et des bons à rien. Voilà le militaire de carrière ! Je n'ai aucun respect pour lui. Un homme qui ne veut pas être un civil doit aimer l'uniforme et être fainéant !
Moi, j'étais un assez bon soldat. J'ai été blessé deux fois. Une fois ici, une fois là et un peu là encore. Mais là,

je n'en parle pas. Ça porte malheur d'avouer une blessure ici. Le derrière d'un soldat, pensez donc ! (Extrait de « Verboten »).

Je ne crois pas aux prétendues lois de la guerre. Il y a la Convention de Genève, la Convention ceci, la Convention cela. Ça ne veut rien dire. Lorsque deux hommes se trouvent face à face et qu'un seul doit survivre, aucune loi n'existe plus. (Extrait de « Verboten ».)

J'aime faire des films de guerre parce qu'il y est question de la mort et que la mort m'intéresse beaucoup car c'est le seul sujet qui, dans n'importe quel film, intéresse tout le monde, même si certains quittent la salle. Même s'ils s'en vont, ça les intéresse, c'est un sujet avec lequel ma cause est gagnée d'avance. Chaque personne dans la salle a peur de mourir, ne veut pas mourir et ne veut pas parler de la mort. Je pense que c'est un grand sujet. J'aime ça. Moi non plus je ne veux pas mourir mais j'aime ça.

(Coups de feu extraits de la bande sonore de « Verboten », puis :)

Non, non ! Je crois qu'il n'y a rien de plus exaltant au monde que la paix ! La guerre n'a rien d'exaltant. La guerre est tragique. Ce n'est pas la même chose. Je ne connais personne qui, ayant fait la guerre, ait envie de recommencer. Personne. Mes films, si on les regarde attentivement, sont très anti-guerre. Je n'exalte pas la guerre dans mes films, je montre que c'est une chose barbare, cannibale et médiévale. A partir du moment où vous faites un film vous pouvez vous permettre ce que vous voulez autour de sujets tels que celui de la guerre, ça ne change rien, mais cela ne veut pas dire que je souhaite que nous soyons toujours en guerre. Admettons que nous soyons en paix au moins depuis 1920. Nous sommes en 65. Admettons qu'il y ait eu quarante-cinq ans de paix et que nous soyons assurés qu'il n'y aura jamais de guerre. Serait-ce mal de faire un film sur un soldat français de la Première Guerre Mondiale que j'appellerais « Poilu » ? C'est un bon personnage. Cela ne veut pas dire que j'aime la guerre, mais ça donnera un bon film. Voilà ce que j'essaie de faire. Si je fais des films sur des sourds, des aveugles, des estropiés, cela ne veut pas dire que je souhaite que tout le monde soit aveugle, sourd ou infirme. Mais vous faites quelques films de guerre et l'on dit « il aime la guerre » ! Bien sûr, si je faisais beaucoup de films sur les filles ça me serait égal que vous disiez : « il aime les filles » Vous avez raison (en français dans la conversation).

LES HOMMES

Pendant huit ou dix ans j'ai fait des films pratiquement sans femmes et l'on s'inquiétait à mon sujet. J'ai fait tellement de films avec exclusivement des hommes que je décidai que ce serait agréable d'en faire avec des filles.

LES FEMMES

La plupart des femmes dans ce monde sont belles et bonnes, voyez-vous, puis quelque chose arrive et elles deviennent jalouses, elles deviennent envieuses et elles tuent, elles volent, elles trichent !
(Extrait de « The Naked Kiss ».)

L'EXOTISME

En Asie, les femmes sont belles et ce sont des esclaves. Lorsque vous leur dites de faire quelque chose, elles le font. En Asie, les femmes sont là pour l'agrément des hommes. C'est leur seule fonction. Je ne dis pas que toutes les femmes devraient obéir à ce principe, parce qu'on me descendrait en pleine rue si je disais ça, vous comprenez ? Je pense que le Japon, la Chine, l'Indochine, le Tibet sont un cadre plus intéressant, pour une scène de film, que celui d'une cuisine dans le Nebraska ou le New-Jersey. Les gens qui vont au cinéma.. (un plan de « House of Bamboo » interrompt la phrase, puis :) ... Les gens qui vont au cinéma aiment l'exotisme. Lorsque l'on tourne, à Hollywood, un film censé se passer à Rome ou à Paris, on ne montre pas les villes en question telles que vous les voyez, parce que vous allez dire : « Oh mon Dieu, encore un Arc de Triomphe, encore ci ou ça ! » Mais à Hollywood, ils se fichent de ça, car ils savent bien que des millions de personnes dans le monde entier, si on leur parle de Paris, veulent le voir comme les cartes postales le leur ont montré.

On ne peut discuter les goûts du public. Moi, je n'aime pas les hamburgers. En Amérique je ne mange donc pas de hamburgers. Mais chaque jour on en sert dix millions dans les villes et vingt millions de hot dogs. Je n'aime pas non plus les milk-shakes. On vend plus d'une centaine de millions de milk-shakes entre 11 h du matin et 3 h de l'après-midi, à Hollywood, dans les drugstores. Or est-ce que cela veut dire qu'il n'est pas bien de vendre des milk-shakes ? Voilà où je veux en venir. Si c'est cela que les gens veulent : parfait. Si vous faites un film que vous avez vraiment envie de faire mais que personne ne va voir, vous ne recommencerez pas, parce que vous ne trouverez plus d'argent.

L'ARGENT

Mon film préféré, c'est le plus grand bide de tous les temps. Non pas un bide quelconque, mais le grand bide. C'était « Park Row ». J'aimais tellement ce projet que je l'ai financé moi-même. A cette époque j'avais un peu d'argent en banque.. exactement deux cent un mille dollars. J'ai laissé mille dollars à la banque pour les cigares, le cognac et la vodka, j'ai pris les deux cents mille autres et je les ai mis dans le film. Je ne les ai jamais revus. Mais je le savais bien à l'avance ! Je savais que le public n'aimerait pas le film. C'était une satisfaction personnelle de faire un film sur une rue, la rue à journaux où j'ai été élevé, et j'y ai pris du plaisir.

Ici à Paris, les artistes, les jeunes metteurs en scène ont des idées. Mais combien d'entre eux mettraient leur argent dans un film, voilà ce que je voudrais savoir. Un jeune homme qui a, disons, trente mille dollars à la banque et les met dans un film en se disant « peu m'importe si personne n'aime le film, je vais le faire », ce n'est pas courant. Mais si moi, demain, j'ai une idée qui à mon avis ne rapportera pas d'argent, je ferai tout de même le film car je trouverai toujours des gens pour le financer. Mais vous voyez, lorsque vous faites un film en Amérique et que votre studio vous dit « d'accord, faites quatre films, faites-en six », c'est leur argent. Il vous faut bien sûr avoir conclu un arrangement tel qu'ils ne modifient pas votre scénario ou votre distribution. S'ils vous aiment bien, ils ne le feront d'ailleurs pas. C'est aussi simple que ça. Lorsque je fais un film, une moitié m'appartient toujours. Une moitié. C'est ainsi. Je suis le seul metteur en scène qui possède cinquante pour cent. C'est que le film, je l'écris, je le mets en scène et je le produis. Alors, si le studio n'en veut pas, tant pis. Et parfois, pour mes films, cinquante pour cent ne me suffisent pas. Peut-être la prochaine fois ce sera soixante pour cent. Et ils n'aiment pas ça, mais alors pas du tout. Il est déjà très difficile de posséder cinq ou dix pour cent d'un film à Hollywood. Très difficile. On l'accorde à Marlon Brando et à quelques très grandes vedettes. Je ne suis pas un acteur. Mais je pense que le metteur en scène, l'homme qui écrit un film, est plus important qu'un acteur. Lorsque je fais un film, je gagne toujours plus d'argent que la vedette. J'insiste là-dessus ! Par vanité ! J'insiste là-dessus, et l'on n'aime pas ça. Je montre mon chèque à la vedette et elle fait une de ces têtes ! Mais peu importe puisque le fisc rafle tout ! Il ne vous reste plus rien.

LE RACISME

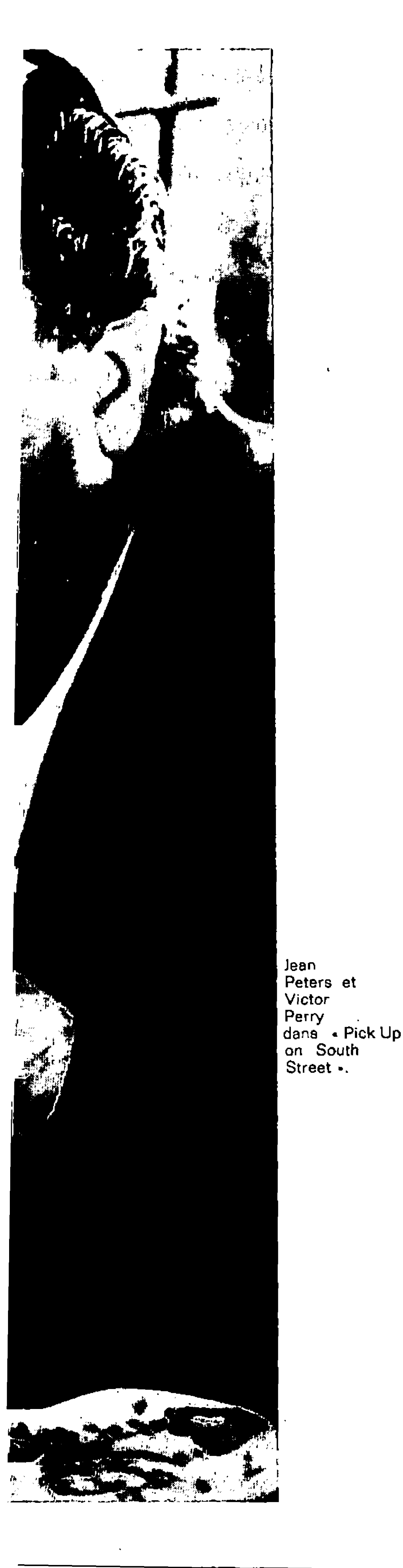
(Après un extrait de « Shock Corridor » :)

L'un des personnages m'a été inspiré par un jeune étudiant noir nommé Meredith. Ce fut le premier à fréquenter une université du Sud. Je me suis dit « Qu'arriverait-il s'il devenait fou, s'il était interné, s'il se prenait pour un Blanc et le chef du KKK ? » J'ai donc mis dans sa bouche les mots mêmes qui l'avaient rendu fou. C'est à mon sens un bon sujet de drame.
(Extrait de « Shock Corridor ».)



Cliff Robertson et Beatrice Kay dans « Underworld U.S.A. ».





Jean Peters et Victor Perry dans « Pick Up on South Street ».

J'ai pensé qu'il serait excellent de montrer la stupidité des nombreux sudistes qui écoutent ceux d'entre eux qui tiennent des propos fanatiques. C'est pourquoi on voyait un homme dans un asile qui faisait un discours tandis que les autres, les malades mentaux, l'écoutaient. Ils aimaient ce qu'il disait et ils le suivaient. Je voulais faire comprendre que ces malades dans leur asile n'étaient pas différents des gens « normaux » qui suivent des agitateurs.

LA VIOLENCE

J'aime la violence pour deux raisons. D'abord je crois qu'au cinéma, à moins que la situation elle-même ne nous émeuve, il doit se passer quelque chose sur l'écran. Il existe des films où l'on passe sept ou huit bobines, c'est-à-dire soixante-dix ou quatre-vingt minutes, à se dire : « Tu veux une cigarette ? Un peu de thé ? On va danser ? Est-ce que votre mère sera là ce soir ? Est-ce que votre père sait que vous rentrez tard ? » Je trouve ça épouvantable. Sans intérêt. On me répondra que la vie est comme ça. Moi je trouve ça rasoir ! Ça m'ennuie ! Je préfère voir un homme, mitraillette au poing, entrer dans une salle d'hôpital où se trouvent vingt femmes avec leurs nouveaux-nés. Je préfère commencer le film en le montrant qui les abat toutes, voyez-vous ? Puis on verrait un homme et une femme, la nuit, sortir sur un balcon comme celui-ci et se dire : « Une cigarette ? » « Oh oui, formidable ! Et quelle agréable musique ! » Les deux scènes durent à peu près le même temps, elles sont faites du même matériau, mais la seconde m'ennuie. Je me fiche de leurs cigarettes !
(Suivent cinq extraits de films, choisis de plus en plus courts et séparés par de brefs plans de Fuller : « Underworld USA », « Pick-up on South Street », « Shock Corridor », « Naked Kiss ».)

LE CRIME

(Extrait de la bande-annonce de « Underworld USA » suivi d'un plan court du dessin de Malaval — cf. p. 32 — qui enchaîne avec un gros plan de Fuller :)
Je m'intéresse à tout ce qui est illégal. Cela me paraît captivant et excitant. Je n'ai rien contre l'organisation américaine qui s'appelle « Girls scouts of America » ou « Boys scouts ». C'est très sympathique. Mais montrer comment on fait du feu avec deux bouts de bois ne m'intéresse pas du tout. Il n'y a rien là de dramatique et je me moque qu'ils fassent un feu ou non si ce n'est pas pour incendier la ville entière !
Vous me demandez pourquoi j'aime les organisations maléfiques. C'est vous qui les placez sous le signe du mal, pour les gangsters elles ne sont pas maléfiques. Elles le sont pour vous et peut-être pour moi. Vous ne regardez qu'un côté de la chose. Pour eux, c'est nous qui sommes les méchants. Nous qui sommes les imbéciles. Ils n'ont que faire des gens qui travaillent toute la journée et rentrent manger à la maison en famille. Pour un criminel, c'est le travailleur qui est criminel. J'ai approché de nombreux criminels depuis mon plus jeune âge. Je les ai interviewés dans des salles d'exécution où on les électrocutait, je les ai interviewés au moment où ils allaient être pendus, ou passés à la chambre à gaz : ils avaient tous la même philosophie. Ils me traitaient d'imbécile. Ils me riaient au nez, quand bien même ils allaient mourir. C'était là de purs criminels et je les aime parce qu'ils font partie du monde, du progrès de la civilisation.

LA GUERRE (BIS)

(Extrait de « Run of the Arrow » inséré entre deux plans muets de Fuller.)

LA GUERRE (TER)

(Fin de l'extrait précédent qui réapparaît à l'image après le plan de Fuller.)

LE CINEMA

(Extrait de « Pierrot le Fou » : Fuller donne sa définition du cinéma.),

LA PLUIE

(Plan de Fuller tapant à la machine, puis extrait de « Shock Corridor ».)

LA TECHNIQUE

(Les explications de Fuller sont illustrées d'un certain nombre de fragments du plan-séquence de « Forty Guns » que Fuller prend en exemple.)
J'ai fait un film, je ne sais pas s'il est sorti en France, c'est un western avec Stanwyck qui s'appelle « Forty Guns ». L'une des scènes commence dans une chambre. Il y a là plusieurs hommes qui se lèvent et commencent à descendre l'escalier. Moi, je suis sur une grande grue, et je descends avec eux. Puis ils rencontrent un autre type et ils commencent à marcher en parlant. Pendant des centaines de mètres, ils marchent en parlant. Finalement, à la fin de la scène, ils vont dans un bureau télégraphique. L'un d'eux envoie un télégramme à son père. Puis ils sortent du bureau, se dirigent vers le bord de la route et entendent un bruit. Alors je panoramique et l'on voit Stanwyck et quarante types à cheval qui arrivent. Je recule juste assez pour que Stanwyck et ses quarante types à cheval passent entre nous et le bureau télégraphique. Et il y a de la poussière et tout ça, et lorsque tous les chevaux ont passé, je me trouve devant les types sur lesquels j'avais commencé dans la chambre.
(Extrait in extenso du plan-séquence de « Forty Guns ».)

Pas de coupe ! Un seul plan, tout en mouvement. Ce que je veux dire, c'est qu'on peut filmer la même chose en y passant trois jours. On fait un plan ici, un plan là, un plan dans la chambre. Et le type dit : « maintenant descendons ». Pour moi, ce n'est pas du cinéma. Un enfant pourrait faire un film comme ça ! Faites ça cinq fois de suite et vous gagnez peut-être dix jours de tournage. Il faut faire travailler ses méninges, il faut avoir de l'imagination. Il faut aussi une équipe rapide. Eux ils savent, ils savent tout.

J'ai fait un film intitulé « Pick up on South Street ». Il y avait un plan de dix minutes. Dix minutes ! C'est lorsque Thelma Ritter rentre et que le policier lui demande de l'aider à trouver Richard Widmark. Elle a des cravates, et elle essaye de lui en vendre une. Il y avait trente-deux mouvements de caméra ; sans doute ne les avez-vous pas remarqués et avez-vous pensé que c'étaient des coupes. Non : trente-deux mouvements de caméra ! Et mon machino, quand il pousse la dolly, ne lève jamais la tête. Il ne regarde que le sol, comme ça, et moi je me tiens juste derrière lui et lorsque je lui touche l'épaule il va à la position numéro deux, je le touche encore, il va en trois, puis en quatre. Si je tape deux fois, il saute un numéro et va en six. Puis je le ramène en cinq. Vous me suivez ? Il connaît son affaire ! Et à mesure, quelqu'un coche les numéros. Et les acteurs se déplacent, je me rapproche, je monte, je descends, je ripe, je ralentis.

J'ai donc répété cette scène comme ça toute la journée et je l'ai tournée vers quatre heures de l'après-midi. Trois jours de gagnés sur le plan de travail !

Question (off) Excusez-moi de vous interrompre, M. Fuller, mais des plans aussi longs ne sont-ils pas un peu risqués ? Qu'arrive-t-il si quelque chose cloche au dernier moment ?

Fuller Les deux dernières minutes évidemment. Vous avez raison. C'est ce qui est excitant. La scène dure neuf ou dix minutes, vous approchez de la fin, votre cœur bat à toute vitesse, car à la moindre erreur tout est fichu.

Question (off) Mais c'est excitant pour le metteur en scène, pas pour le public.

Fuller Peu importe. Techniquement, ils ne savent pas ce que je fais. C'est excitant pour moi, et les acteurs jouent mieux ainsi. Ils se fatiguent plus au fur et à mesure qu'ils parlent. Ils n'ont pas besoin de contrôler leurs voix. Si un homme joue la colère pendant cinq minutes, à la fin de la cinquième minute, si vous n'avez pas coupé, vous verrez la différence dans sa voix.

Question (off) Mais on ne peut atteindre dans un plan de dix minutes la même perfection que dans un plan de vingt ou trente secondes.

Fuller Vous voulez dire qu'il est plus facile d'atteindre la perfection dans un plan de vingt ou trente secondes ? Eh bien, si c'est vrai, pourquoi tous les films que l'on a faits, les deux cents derniers films réalisés, ne l'ont-ils pas été à votre manière, à la manière démodée. Car c'est démodé. Et pourquoi ceux qui l'ont été ne sont-ils pas parfaits ? On tourne un plan. Le metteur en scène dit : « Vous venez ici, vous vous asseyez, vous dites ça et ça » et il coupe. Bien. Très bien. Mais ce n'est pas du cinéma. C'est trop paresseux. Il n'y a aucune imagination là-dedans.

Question (off) Et si une de vos vedettes oublie une réplique ou quelque chose ?

Fuller Eh bien, c'est tragique mais cette vedette ne retravaillera plus jamais avec moi. Lorsque je tourne une scène je ne veux pas que mes acteurs pensent mécaniquement à l'endroit où ils doivent aller, où ils doivent s'asseoir.

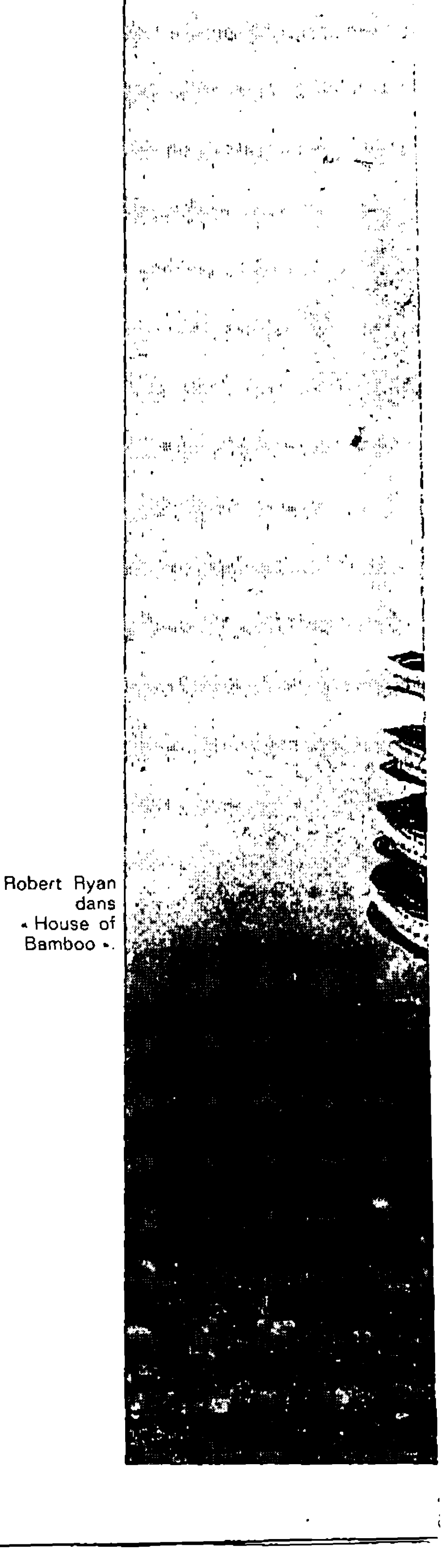
Mon équipe est toujours prête, elle. Si quelqu'un doit aller de cette chaise à cette table et commet une erreur, mon opérateur l'a déjà éclairé de telle sorte qu'il puisse la commettre, cette erreur. Le cameraman, lui, sait immédiatement, à l'instant où elle est commise, qu'il y a une erreur et il agit en conséquence. Ainsi mes personnages agissent naturellement. Je n'aime pas voir les gens marcher, regarder autour d'eux, s'asseoir, parler et que l'on sente la coupe. Non, d'abord parce que c'est démodé et puis parce que c'est prudent. Moi je ne me couvre jamais en tournant différemment la même scène. Si je me trompe, c'est de ma faute. Si vous n'aimez pas la scène, j'en suis responsable. Mais tout le monde peut faire un film en tournant tout plusieurs fois. C'est un moyen de se protéger.

Question (off) Pour en revenir à ce plan à la dolly de « Forty Guns », comment avez-vous équilibré la lumière ?

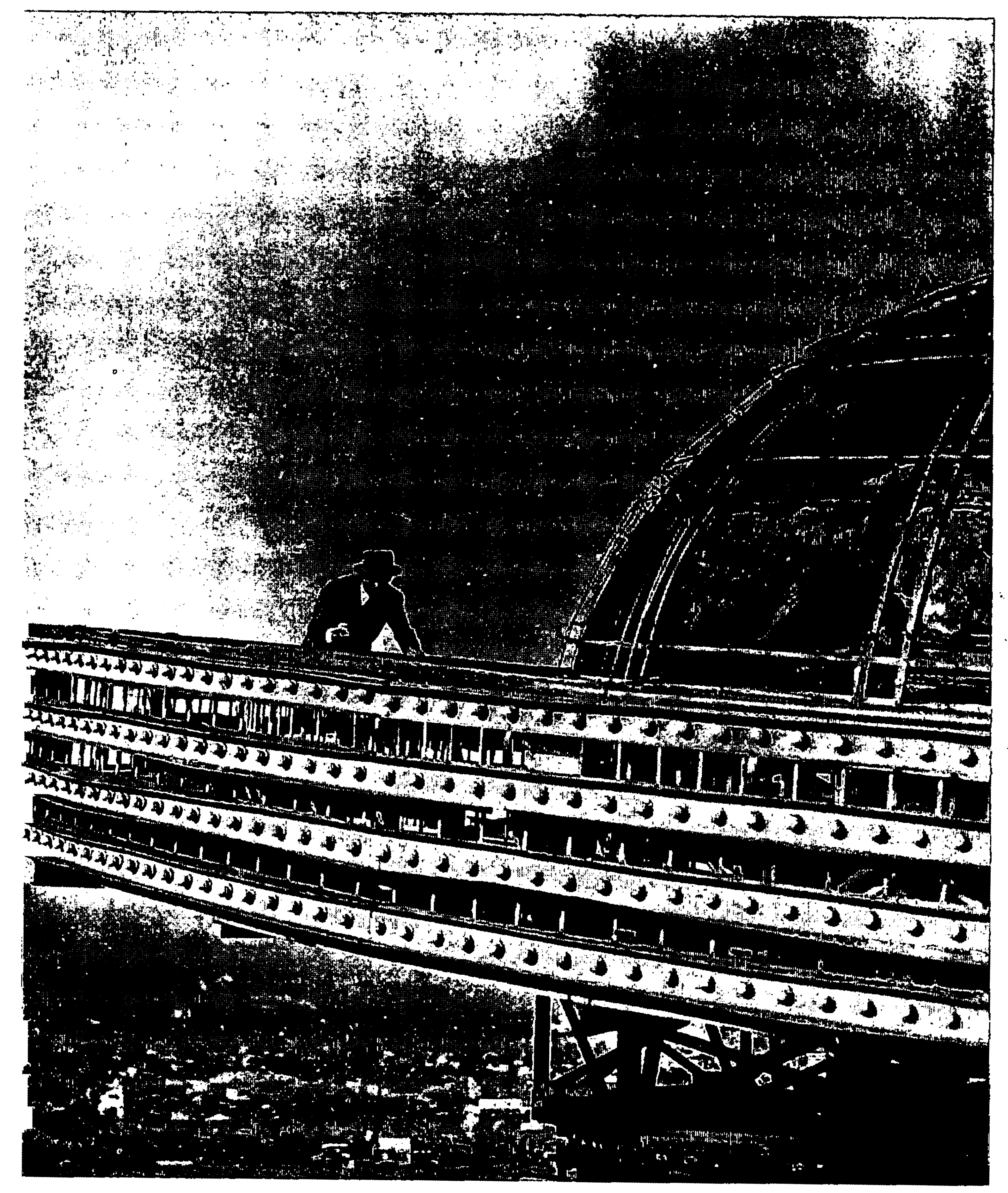
Fuller Ça ne me regarde pas ! Je ne suis pas technicien. C'est le travail de mon opérateur. Mon travail à moi, c'est la direction des acteurs, le rythme, le dialogue, vous comprenez ? Trop de metteurs en scène s'y connaissent en matière d'objectifs, de technique de la caméra. Je trouve que c'est fou, ils ne devraient pas y prêter attention. Je ne sais pas quel objectif utilise mon opérateur mais lorsque je lui dis que je veux tourner comme ci ou comme ça, il comprend. Il dit « d'accord ». Il est vrai que j'utilise quelques-uns des meilleurs hommes de la profession.

LE SON

(Extrait sonore de la fin de « House of Bamboo » : coups de feu divers qui enchaînent avec la musique. Sur cette musique : générique de fin de l'émission.) (Publié avec l'aimable autorisation de Janine Bazin, André S. Labarthe et de l'O.R.T.F. Traduction de Jacques Bontemps.)



Robert Ryan dans « House of Bamboo ».





Paul Dubov
et
Cliff Robertson
dans
« Underworld
U.S.A. ».

Fuller à "Cinéastes de notre temps"

Auteurs de l'émission consacrée à Fuller dans ladite série, Noël Burch et André S. Labarthe expliquent ici quel fut leur projet et exposent l'enseignement qu'ils ont tiré de leur travail.

André S. Labarthe ... Dans ce genre d'émissions (« Cinéastes de notre temps »), le tournage est tributaire de trois **données** essentielles : 1) le temps qui nous est accordé par notre interlocuteur. Cela peut aller de quarante-cinq minutes (John Ford) à deux semaines (Roger Leenhardt). 2) son degré de participation : s'il est possible de faire redire vingt fois la même phrase à Bresson, il est vain d'en attendre autant de Bunuel ou de Sternberg. 3) le lieu, enfin, où s'effectuent les prises de vue et dont le rôle peut être décisif — non pas tant, d'ailleurs, (comme on le pense communément) pour sa signification propre que pour les évocations ou le comportement qu'il risque faire naître chez le cinéaste auquel on le confronte (la Sologne pour Renoir, la banlieue romaine pour Pasolini).

J'emploie à dessein le mot **données** pour désigner ce qui, dans l'absolu, devrait être l'objet de décisions pures de toutes contingences. Or dans une forte proportion de cas, ce sont bien les contingences — les circonstances — qui commandent. D'où le statut particulier de ces émissions où toute donnée — aussi arbitraire qu'elle soit — court toujours sa chance de se voir investir dans un ordre de décisions ultérieures, **le montage**, qui lui redonne force et sens.

Lorsque d'aventure une émission peut être contrôlée de bout en bout, le montage ne présente que des difficultés mineures. L'émission consacrée à Leenhardt, à peu près entièrement découpée avant tournage, ne s'est heurtée, au montage, à aucun problème sérieux. Mais c'est là un cas d'exception, servi en outre par l'exceptionnelle facilité de Leenhardt à interpréter son propre rôle. La plupart du temps, le tournage peut être considéré, grosso modo, comme le rassemblement de matériaux bruts que le montage aura pour fonction de traiter et de transformer. Comment les choses se passent-elles ?

Donc, un jour, on apprend que X est à Paris, disposé à nous recevoir, une heure, deux heures, une matinée. Dans la hâte on convoque une équipe, on s'arme de filmographies, on consulte Brion, on parcourt rapidement les entretiens publiés dans les « Cahiers » ou ailleurs. Mais c'est déjà trop tard. Il faut courir au rendez-vous, s'installer dans un endroit que, la veille encore, on ne connaissait pas, prendre des décisions de condamné à mort, coincé entre d'absurdes coordonnées : le temps, l'espace, l'humeur... Aller au plus simple. Deux grosseurs de plans : plan rapproché, gros plan. Si le recul le permet, un plan américain. Quelques alternatives : cadre fixe-cadre mobile, background net-background flou, interviewer dans le champ ou off... On raffine comme on peut, en aveugle : qui peut dire à quoi correspondra telle avancée imperceptible de zoom, tel rapide changement de grosseur de plan pendant une question qu'on s'efforcera de faire traîner le temps nécessaire à l'opérateur pour stabiliser son image ? Faute de pouvoir découper le réel, on tâche à l'embrasser dans tous ses aspects, à s'assurer, au sein de la longue coulée ininterrompue qui se déverse dans les chargeurs de 120 mètres de la Coutant (dix-douze minutes), quelques plates-formes tournantes qui permettront, au montage, d'orienter l'émission dans telle ou telle voie, en corrigeant le tournage, voire en le contredisant, en tout cas en l'interprétant... Sans parler des problèmes posés à l'interviewer — tenu de s'improviser une conduite selon l'humeur, le caractère, d'un interlocuteur qu'il ne connaît pas toujours, la connaissance hâtive d'un homme qui n'est pas toujours conforme à l'idée qu'en donne son œuvre...

Telles sont les conditions dans lesquelles ont été tournées les émissions consacrées à Ford, à Walsh, à Cukor, à Hitchcock, à Vidor, à Sternberg et à Samuel Fuller.

6 juillet 1965. Fuller est à Paris, tout à la préparation des « Fleurs du Mal », d'après un scénario de Noël Burch. Il accepte de nous recevoir dans l'appartement qu'il occupe square Félix Faure. J'ai demandé à Moullet d'assurer l'interview. En accord avec Fuller, cette journée de travail doit être la première d'un plan de tournage qui se poursuivra selon les principales étapes de la préparation, puis de la réalisation des « Fleurs du Mal ». Toutefois, instinctivement, ce premier jour, nous faisons un tour à peu près complet de la carrière, des idées, des goûts de Fuller. L'appartement est minuscule. Nous « choisissons » deux cadres : dans le premier, Fuller est assis à son bureau, derrière sa machine à écrire « Royal », dans le second il se tient debout sur son balcon, tournant le dos à la Tour Eiffel. Nous emmagasinons ainsi environ quatre heures de rushes.

Janvier 1967. Dix-huit mois plus tard. Depuis plus d'un an Fuller a regagné Hollywood. Son film est à l'eau, et notre projet avec. Je fais venir Noël Burch et nous nous projetons les rushes, ces deux plans de Fuller indéfiniment répétés. Curieusement, cette simplicité et cette monotonie servent une certaine idée du montage, qui déjà s'ébauche...

Noël Burch Devant ces quatre heures de rushes, il nous a semblé déceler, en effet, une forme inhérente au discours même de Fuller, suggérée, en tout cas, par lui. Fuller est une sorte de comédien naturel : ses exposés sur chaque sujet traité, si courts soient-ils, sont, dans l'ensemble, étonnamment bien construits, tant sur le plan dramaturgique (variations de voix, allant du très aigu au très grave, de la voix grasse à la voix blanche, grimaces, mimiques, etc.) que sur le plan de la logique. Pour mettre en valeur la structure de chaque exposé, nous avons décidé de découper l'émission en chapitres très autonomes, séparés d'une manière très brutale par des cartons annonçant le « titre » du chapitre. A l'intérieur de chaque séquence ainsi compartimentée, nous pouvions donc parachever complètement la structure intuitive de Fuller par l'adjonction d'extraits, par la suppression de certaines répliques et, dans certains cas, par le réarrangement de l'ordre des phrases. Comme il n'y avait aucun plan de coupe possible et que nous avons pris le parti d'éliminer les propos « off » de l'interviewer (excepté l'intervention « privilégiée » de quelques questions, rajoutées au mixage, pour la section « Technique », nous avons été amenés à utiliser très fréquemment des « jump-cuts ». Ceux-ci se sont trouvés divisés en deux catégories : 1) ceux qu'il a été possible de rendre invisibles (pour le « spectateur moyen » tout au moins) ; 2) ceux qui marquaient une rupture évidente dans la continuité de l'image. Les coupes de cette dernière catégorie devaient être intégrées d'emblée dans la rythmique de la séquence, soit en les faisant coïncider avec un événement sonore ponctuel, soit en ménageant des pauses assez longues avant la coupe et en faisant en sorte que celle-ci amène aussitôt une attaque en force, tout ceci afin de souligner sa qualité de rupture et de l'intégrer ainsi à une vaste discontinuité (la facture de l'émission dans son ensemble) plutôt qu'à la petite continuité qu'est la séquence.

A.S.L. Deux options fondamentales s'offrent au réalisateur (et au monteur) de ce type d'émissions. Options si fondamentales qu'elles ont déterminé les deux grands courants de notre télévision : d'un côté les suiveurs de J.-C. Bringuier, de l'autre ceux de J.-C. Averty.

Certains cinéastes, comme Gance ou Walsh, donnent le sentiment de se laisser porter par une durée au sein de laquelle il arrive qu'ils se montrent actifs, inventifs, créateurs. Durée épaisse, lente, qui apparaît à l'état brut dans ce qu'il est convenu d'appeler les temps morts et qui, au montage, constitue la matière première du travail. Monter Gance, monter Walsh, c'est bâtir le portrait d'un homme à partir de cette matière première — c'est donc, avant tout, en préserver la continuité. (Notons qu'il s'agit la plupart du temps d'hommes âgés qui « ont le temps » de se laisser aller aux évocations, aux souvenirs, au silence.)

L'autre direction est celle que nous avons choisie pour monter l'émission Fuller. Fuller vit un temps plein, dur, perpétuellement agi, pas seulement

vécu, mais proprement fabriqué à coup de décisions : qualités qui seront celles de son cinéma, tendu, comme la corde d'un arc, vers un constant souci d'efficacité. Il est remarquable que l'examen des rushes ait révélé, dans les inévitables temps morts qui jalonnent tout tournage, non pas une durée porteuse, comme chez Gance, mais de véritables intervalles de néant entre deux morceaux d'univers mal soudés — intervalles que l'une des obsessions de Fuller metteur en scène sera d'éliminer par l'emploi que l'on sait du plan-séquence.

Dès lors, monter Fuller sera aller dans le sens de cette obsession, non pas, cependant, en arrangeant un réel plein et continu (comme fait Fuller), mais en expulsant purement et simplement (au moyen de coupes) tout ce qui dans le réel brut ressortit à la durée morte.

Après le classement méthodique des propos de Fuller, le montage sera exclusivement un travail d'aplatissement, comparable à la projection d'un volume sur une surface à deux dimensions (un peu comme il arrive dans les bandes dessinées et les émissions de J.-C. Averty). Plus de durée « vécue », donc, mais un rythme et une plastique obtenus à partir de quatre sortes d'éléments : les images synchrones de Fuller, les extraits de films, la musique, les cartons.

N.B. En général, le devenir de l'émission est conditionné par le souci de créer une forme comparable à la « grande variation » en musique. Le simple souci d'éviter que la récurrence périodique des cartons ne produise à la longue un effet de monotonie, nous a amenés à les varier constamment, et ceci dans tous leurs aspects, tout en maintenant une stricte unité de matériau entre eux. Par exemple, bien que les caractères soient les mêmes pour tous, nous avons obtenu, à chaque fois, que les titres remplissent le cadre ; or, étant donné les longueurs très différentes des titres (de « Le son » à « Les colporteurs de potins »), les grosseurs sont constamment différentes. Quant à la durée de chaque carton, nous nous sommes basés au départ sur ce qui est considéré comme le temps de lecture moyen (deux images par lettre) et nous avons ensuite rallongé ou raccourci périodiquement certains cartons par rapport à cette durée « optimum » afin d'obtenir une respiration dynamique des durées qui serait fonction de la plus ou moins grande facilité de lecture. Enfin les cartons sont soit des lettres blanches sur fond noir, soit le contraire. Certains cartons changent de « couleur » en cours de vision, lesquels changements sont associés à des événements sonores et déterminés par la tonalité dominante des plans qui les suivent ou les précèdent (en particulier, les plans de Fuller sur le balcon sont très clairs, les plans d'intérieur très sombres). Enfin, nous avons cherché autant que possible à établir une certaine variation dans le type de rapport qui existe entre les cartons et le sujet de la séquence... ou plus exactement à introduire et à privilégier certaines séquences en établissant un rapport « gag » entre le carton et la séquence qu'il annonce. La toute première séquence, où Fuller dit les raisons pour lesquelles il n'aime pas sa Nouvelle-Angleterre natale s'intitule un peu ironiquement « Histoire et géographie ». Pour la deuxième, l'ironie change un peu de camp, puisqu'on ne peut guère qualifier de « Littérature » les livres de Fuller. Par contre, « Le journalisme » traite bien de cela. « Joseph Pulitzer » est comme la première réplique de la séquence suivante. Plus loin, la séquence intitulée « La pluie » débute par deux plans de Fuller qui tape à la machine ; puis ce bruit staccato introduit directement le premier coup de tonnerre de la célèbre scène de la pluie dans le couloir empruntée à « Shock Corridor ». Enfin le carton « Le son » (le dernier de l'émission) dure plusieurs minutes, accompagné des coups de feu, d'une beauté étonnante, tirés à la fin de « House of Bamboo », le carton changeant de couleur sur certains coups de feu selon une rythmique assez complexe. Nous avons également cherché une très grande variation (voire même opposition) dans les durées des séquences successives, qui vont de dix secondes à sept ou huit minutes. Par contre, à part les grandes ruptures qui séparent les trois principales parties de l'émission, les sujets s'enchaînent soit chronologiquement (les quatre premières séquences), soit par associations d'idées (voir notamment la suite, « La guerre », « Les hommes », « Les femmes », « L'exotisme », « L'argent »).

A.S.L. Toutefois il ne faut pas croire que l'insertion d'un « carton » entraîne fatalement une rupture de la continuité de l'émission. Le carton peut aussi bien être un élément de liaison : il suffit par exemple de choisir un accompagnement musical très souple et d'en rédiger le texte à la manière des résumés qui précédaient autrefois les chapitres des feuilletons et de certains romans (cf. « La Case de l'Oncle Tom » : « Où le lecteur fait connaissance avec un homme vraiment humain. ») C'est là la solution que nous avons adoptée dans l'émission Gance. On peut aussi faire intervenir les cartons rapidement, sans interrompre la bande sonore comme nous l'avons fait dans l'émission « Le dinosaure et le bébé », dans laquelle huit cartons portant de gros chiffres venaient signaler les articulations essentielles du dialogue Lang-Godard sans en rompre le cours. On peut enfin conserver l'intégralité de la continuité image-son en surimpressionnant le carton comme fit Rivette dans la troisième émission consacrée à Jean Renoir. (Pour accentuer encore le lié du discours, les cartons venaient en sous-titres.)

Tout dépend donc de l'**utilisation** que l'on fait du carton. Dans l'émission Fuller tout fut mis en œuvre pour lui conférer une fonction de rupture : choix de la musique, sécheresse du libellé, importance de la plastique. Les mêmes remarques pourraient être faites au sujet des autres ingrédients habituels de ces émissions : extraits de film et matériau sonore.

N.B. Nous nous sommes trouvés en face de trois types de matériau sonore : le son direct de l'interview (avec, pour les plans sur le balcon, une ambiance bruyante de chantier, et pour les intérieurs une ambiance silencieuse mais « vivante »), le son « studio » des extraits choisis (son d'une grande homogénéité de texture due à l'uniformité des techniques de prise de son et de mixage hollywoodiennes) et les éléments musicaux (sur disque, donc autre ambiance caractéristique) destinés à accompagner les cartons. Les passages de l'un à l'autre constituaient des points de rupture essentiels et formaient une des trames du film. La musique elle-même a fait l'objet d'un travail très élaboré. Nous avons choisi une musique de percussion japonaise (Kabuki) utilisant seulement 4 ou 5 timbres et qui ne dure en réalité que quelques minutes (y compris de nombreuses reprises). A partir de ce matériau délibérément restreint, nous avons pu former quelque 25 figures rythmiques de longueur et de caractère fort variés dont quelques-unes consistent en deux notes seulement, d'autres en tout une explosion de sons. C'est peut-être ici que la notion de variation a été poussée le plus loin. Nous avons également eu le souci de privilégier certains cartons par le son, chaque fois d'une manière différente : l'un des cartons n'est accompagné que par l'ambiance sonore d'un extrait, un autre clignote constamment entre noir-sur-blanc et blanc-sur-noir synchrone avec un battement de percussion, un autre déborde sur les premières paroles de Fuller, un seul autre est muet, un autre utilise la musique d'un extrait, etc.

A.S.L. Le but de ces manipulations était la fabrication d'un objet dont le fonctionnement soit dû à un système de lois internes (bien que trouvées empiriquement). Le réel — fondement du cinéma — ne jouant ici que le rôle de fusée porteuse destinée à disparaître dès que l'objet, mis sur orbite, serait en mesure de se mouvoir par lui-même.

Mais lorsque nous avons projeté devant quelques amis le premier montage de l'émission, nous nous sommes aperçu que son fonctionnement n'était pas au point. Ce montage durait quatre-vingt-dix minutes. Nous l'avons raccourci. Nous en avons modifié la courbe « musicale » (d'abord calme, puis violente, puis de nouveau calme, enfin passionnée). Nous avons surtout rapproché l'un de l'autre les deux pôles de l'émission : le pôle du texte et le pôle rythmique-plastique.

Notre ambition était que cet objet — qui ressemblait à Fuller comme fait un miroir — lui ressemblât également par son fonctionnement.



Gene Evans dans « Fixed Bayonets ».



Constance Towers dans « Shock Corridor ».

En marge de "Forty Guns"

par Jacques Bontemps

Dans ses trois précédents westerns, Samuel Fuller refusait déjà de jouer le jeu — pourtant régulier en la matière — de la convention. En vérité, il le déjouait, ce jeu, aussi, la tradition bafouée le récupérait-elle encore in extremis.

Avec « Forty Guns », il ne s'agit même plus de cela. Tout se passe comme si pressentant l'entrée en agonie du genre dans lequel il œuvre, Fuller prenait plaisir à y improviser de toutes pièces un exercice de style qui n'aura avec l'Ouest habituel que quelques rapports abstraits. Les deux personnages principaux, le tueur à gages et la femme-chef de gang, « La femme au fouet » (ainsi le film devait s'intituler lorsque dans un premier montage ledit fouet avait son mot à dire au cours d'une scène d'amour) sont bien deux personnages traditionnels du genre à partir desquels les westerns se construisent généralement en renchérissant de manière romantique, voire légèrement décadente, sur le caractère **exceptionnel** de tels personnages engendrés par un pays, une époque, un folklore ou plutôt par le **récit** qui — dimension mythique — en a été fait au fil des années. Pour Fuller, ce contexte-là n'existant que pour autant qu'il s'en détourne, il n'a plus affaire qu'à deux êtres fourvoyés et condamnés par l'histoire qui en souffrent et s'en expliquent. D'où ces longs dialogues où ces deux zombies, ces deux anti-héros, s'appesantissent sur leur triste sort (l'interprétation est d'ailleurs souvent assez faible, mais c'est dans la mesure où le film n'est rien d'autre que l'assemblage périlleux d'éléments désincarnés qu'il est permis de s'en accommoder). Ainsi, « Forty Guns » n'est qu'une suite de morceaux de bravoure articulés autour d'une absence : celle du western dont on ne retrouve que les signes extérieurs. Ceux-ci peuvent bien être fidèles à la lettre, ils sont tout à fait traîtres à l'esprit du genre. Traîtres en raison sans doute de leur appartenance à l'univers fullerien qui ne s'accommode d'aucune concession et détonne ici (ce pays qui n'est l'Arizona qu'en imagination, cette tempête qui se produit bien plus sous un crâne qu'en plein désert, cette morale qui veut ignorer celle de l'Ouest, etc.), mais traîtres plus profondément et mystérieusement par cette manière qu'ont ici la violence ou la sentimentalité de porter à faux et — faut-il le préciser ? — de valoir précisément en cela.

Songeons par exemple aux scènes les plus importantes entre Barbara Stanwyck et Barry Sullivan. La première (au ranch de celle-là) est délibérément humoristique alors qu'elle constitue un des premiers nœuds de l'intrigue, les autres complètement irréalistes (même s'il est entendu que l'étalon d'un tel réalisme réside en la tradition du western) par leur manière d'interrompre brutalement le cours du récit pour une halte lyrique surprenante, par leur dialogue qui cesse soudain de n'être que fonctionnel pour traduire posément des états d'âme avec une outrecuidance louable (c'est, toutes proportions gardées, de « Gertrud » à « L'Homme au crâne rasé » celle de bien des grandes œuvres d'aujourd'hui), par leur interprétation enfin, à tout le moins distanciée, pour ne rien dire de la mise en scène (elle est d'ailleurs sans doute un peu la somme de tout cela). Pour le spectateur, le résultat est le même dans les deux cas : il lui est impossible de donner son adhésion à l'intrigue (par ailleurs insignifiante) tant sont fortes et fréquentes les scènes **à faire**, tant est aveuglante leur exécution déraisonnable et exemplaire. Déraisonnable parce qu'il est impossible de ne pas se détacher d'une réalité que l'on n'a de cesse de rapprocher brutalement **trop** près de nous, exemplaire car le mouvement de recul que nous sommes alors obligés d'avoir nous permet d'appréhender (fût-ce dans le fou-rire lors d'une scène dramatique) ladite réalité sous un angle neuf et parfois révélateur. Une scène « pathétique » peut nous faire rire, qui fait de nous les spectateurs (thétiquement conscients de l'être) d'un homme et d'une femme réduits à l'état de marionnettes et parlant (de manière souvent malhabile) de leur amour. Au-delà d'un certain stade de l'outrance, violence ou émotion sont comme désamorcées par excès et ne laissent plus sur l'écran que la trace sèche et incertaine de leur passage. Mais toute la question est de savoir si le meilleur de la méthode Fuller ne consiste pas en l'élaboration d'un univers qui n'est pleinement lui-même qu'à ce stade-là, toute la question est de savoir si ce ne sont pas les personnages qui le peuplent qui auraient à l'instar de Monsieur Teste « tué la marionnette » et si nous n'avons pas pour cela des leçons à recevoir d'eux.

Il semble en tout cas que ce soit cette violence-là déferlant à coups de raccords et d'incessantes audaces de mise en scène qui obsède Fuller se souciant au demeurant fort peu de perpétuer l'image usée de Popeye bouffant ses épinards (qu'il ait, Sam Fuller, été parfois dangereusement irresponsable ou même responsable de dangers est une autre affaire, un procès que nous n'avons pas à instruire ici, les « Propos » qui précèdent pouvant éventuellement s'en charger). Non que cet univers soit avare de coups de feu, fussent-ils tirés par-derrière. C'est qu'il en est justement un peu trop prodigue pour que ceux-ci blessent autre chose que les sacro-saintes lois de la vraisemblance. Disons donc pour paraphraser M. Foucault que ce ne sont pas les hommes qui saignent chez Fuller (d'ailleurs, nous l'avons vu, y en a-t-il encore ?), ce sont les plans.

Et cela peut parfois confiner au génie comme lors de la scène où culmine le film : celle du mariage entre Eve Brent et Gene Barry interrompu par l'assassinat de celui-ci et immédiatement suivi de son enterrement. Peut-être faut-il à l'imagination visuelle de Fuller de tels supports (moments traditionnels de l'existence chargés de sens pour tous et recouverts du même coup d'une patine insignifiante qu'il s'agit de décaper), de tels tremplins donc, pour y prendre son élan et œuvrer pleinement, ne faisant en somme que mettre à nu une réalité qu'il dynamite par des mélanges détonants et des raccourcis saisissants (noir-blanc, naissance-mort, union-solitude), illuminant le banal par un éclairage insolite.

Cependant ce petit western, capital à bien des égards, tourné en dix jours et sorti en France avec dix ans de retard (et la scène finale mutilée : John Ericson n'y suppliant plus Barry Sullivan de ne pas décharger son colt sur lui comme nous l'avions vu le faire jadis) n'est pas sans accuser les dix ans en question. La fulgurante et parfois déroutante invention formelle dont Fuller y fait preuve, comment l'accueillir avec le bonheur d'antan quand il est allé lui-même bien au-delà (« The Naked Kiss ») et que d'autres depuis en ont tiré un profit à notre sens meilleur, si tant est, bien sûr, que l'on puisse parler ainsi ? Son génie du raccord nous le retrouvons **au service** (et non plus satisfait de son propre lustre) de « Suzanne Simonin... » ou de « Made in U.S.A. », sa violence désamorcée (et du coup explosive) à celui de « Pugni in Tasca », son audace baroque au cœur de « Marie Soleil ». Imagination, démence et frénésie ont assurément fait de l'œuvre de Fuller une des plus personnelles qui soient aux Etats-Unis, en un certain sens une des plus fécondantes aussi. Il n'est pas sûr qu'elles lui aient toujours assuré la profondeur. L'individualisme forcené et brouillon qui constitue l'alpha et l'oméga de son propos étant peut-être de portée un peu courte lorsqu'un cadrage fulgurant ne vient pas en prendre le relais.

Peut-être faut-il savoir préférer au fameux plan d'Eve Brent cadrée par un canon de fusil sa réplique godardienne, d' « A Bout de souffle ». De l'avoir suscitée, le mérite n'est pas mince. — J.B.



Samuel Fuller par Malaval pour « Cinéastes de notre temps ».

Biofilmographie de Samuel Fuller par Patrick Brion

I) BIOGRAPHIE

Samuel Michael Fuller est né le 12 août 1911 à Worcester (Massachussets - U.S.A.). Il débute en 1924 dans le journalisme, comme copy-boy au « New York Journal » et deux ans plus tard, toujours au « New York Journal », il est le copy-boy personnel du journaliste Arthur Brisbane. Il passe ensuite au « New York Evening Graphic » et au « San Diego Sun » et se spécialise dans les affaires criminelles. Cette atmosphère journalistique qui a marqué la première période de sa vie professionnelle servira d'ailleurs de toile de fond pour « Park Row », film à la gloire du journalisme.

Vers 1936 Fuller travaille pour le cinéma, écrivant ou récrivant des scénarios. Son activité comme scénariste peut être répertoriée (cf. liste des scénarios), mais plusieurs de ses collaborations en tant que « ghost writer » restent dans l'ombre, la plupart du temps pour des raisons syndicales.

Fuller a publié cinq romans : « Burn, Baby, Burn » (1935), « Test Tube Baby » (1936), « Make up and Kiss » (1936), « The Dark Page » (1944), adapté en 1952 par Phil Karlson (« Scandal Sheet »), « The Crown of India » (1966) et en prépare d'autres (« The Big Red One », « The Lusty Days »).

En 1942, Fuller est mobilisé comme deuxième classe dans le 16e Régiment de la 1re Division d'Infanterie (« The Big Red One »). Il se bat en Afrique du Nord, en Sicile où il obtient l'Etoile de bronze le jour du débarquement), en Normandie où le jour J lui vaut la Silver Star), en Belgique, en Allemagne, en Tchécoslovaquie. Fuller termine comme caporal, mais titulaire de la Purple Heart.

Cinéaste amateur passionné, Fuller a utilisé ou a vu utiliser plusieurs fois ce qu'il a pu filmer pour son propre compte :

— dans « Shock Corridor » (séquences oniriques en couleurs tournées au Brésil) ;

— dans « The Naked Kiss » (séquence vénitienne) ;

— dans le trailer de « The Bullfighter and the Lady » de Budd Boetticher.

Signalons enfin que Fuller est apparu dans son propre rôle dans deux films français : « Pierrot le Fou » de Jean-Luc Godard (il y annonce son projet avorté des « Flowers of Evil » et définit le cinéma comme un « art de barbare ». « Brigitte et Brigitte » de Luc Moullet (il y est interviewé par Françoise Vatel).

II) SCENARIOS

1936 HATS OFF 67 min. Réal. : Boris Petroff Prod. : Boris Petroff (Grand National Films). **Scén. : Sam Fuller**, Edmund Joseph d'après leur histoire originale. Dial add. · Thiele Lawrence. Int. . Mae Clarke, John Payne, Helen Lynd, Luis Alberni, Skeets Gallagher, Franklin Pangborn, Robert Middlemass, George Irving, Clarence Wilson.

1937 IT HAPPENED IN HOLLYWOOD 67 min. Réal. · Harry Lachman. Prod.: Myles Connolly (Columbia). **Scén.** : Ethel Hill, Harvey Ferguson, **Sam Fuller** d'après l'histoire de Myles Connolly. Phot. : Joseph Walker. Mont. : Al Clark. Int. : Richard Dix, Fay Wray, Victor Pangborn, Charlie Arnt, Granville Bates, William B. Davidson, Arthur Loft, Edgar Dearing, James Donlan, Billy Burrud, Zeffie Tilbury, Harold Goodwin, Charlie Brimley.

1938 GANGS OF NEW YORK 67 min. Réal. : James Cruze. Prod. : Armand Schaefer (Republic). **Scén.** : Wellyn Totman, **Sam Fuller**, Charles Francis Royal d'après l'histoire de Sam Fuller inspirée du livre de Herbert Asbury. Phot Ernest Miller. Mont. : William Morgan. Int. : Charles Bickford, Ann Dvorak, Alan Baxter, Wynn Gibson, Harold Huber, Willard Robertson, Maxie Rosenbloom, Charles Trowbridge, John Wray, Jonathan Hale, Fred Kohler, Howard Phillips, Robert Glecker, Elliott Sullivan, Maurice Cass.

1938 ADVENTURE IN SAHARA 57 min. Réal. : D. Ross Lederman. Prod. : Columbia. **Scén.** : Maxwell Shane d'après l'histoire de **Samuel Fuller**. Phot : Franz Planer. Mont. : Otto Meyer. Int. . Paul Kelly, C. Henry Gordon, Lorna Gray, Robert Fiske, Marc Lawrence, Dick Curtis, Stanley Brown, Alan Bridge, Raphael Bonnet, Charles Moore, Dwight Frye, Stanley Andrews.

1938 FEDERAL MAN-HUNT 64 min. Réal. · Nick Grinde. Prod : Armand Schaefer (Republic). **Scén.** : Maxwell Shane d'après l'histoire de **Sam Fuller** et William Lively. Phot. : Ernest Miller Mont. : Edward Mann. Int. Robert Livingston, June Travis, John Gallaudet, Ben Welden, Charles Halton, Horace McMahon, Gene Morgan, Matt McHugh, Sybil Harris, Jerry Tucker, Margaret Mann, Frank Conklin.

1940 BOWERY BOY 71 min. Réal. : William Morgan. Prod. : Armand Schaefer (Republic). **Scén.** : Robert Chapin, Harry Kronman, Eugene Solow d'après l'histoire de **Sam Fuller** et Sidney Sutherland. Phot. : Ernest Miller. Mont. Edward Mann. Int. : Dennis O'Keefe, Louise Campbell, Jimmy Lydon, Helen Vinson, Roger Pryor, Paul Hurst, Edward Gargan, John Kelly, Selmer Jackson, Howard Hickman, Frederick Burton, Jack Carrl.

1941 CONFIRM OR DENY 73 min. Réal. : Archie Mayo, Fritz Lang Prod. : Len Hammond (20th Century Fox). **Scén.** : Jo Swerling d'après l'histoire de Henry Wales et **Sam Fuller**.. Phot. . Leon Shamroy. Mont. . Robert Bischoff Int. : Don Ameche, Joan Bennett, Roddy McDowall, John Loder, Raymond Walburn, Arthur Shields, Billy Bevan, Helene Reynolds, Queenie Leonard, Stuart Robertson, Jean Prescott, Eric Blore, Claude Allistar.

1943 POWER OF THE PRESS 64 min Réal. · Lew Landers. Prod. : Leon Barsha (Columbia). **Scén.** : Robert D. Andrews d'après l'histoire de **Sam Fuller**. Phot. : John Stumar. Mont Mel Thorsen. Int. : Guy Kibbee, Lee Tracy, Gloria Dickson, Otto Kruger, Victor Jory, Larry Parks, Rex Williams, Frank Sully, Don Beddoe, Minor Watson.

1945 GANGS OF THE WATERFRONT 56 min. Réal. : George Blair. Prod. · George Blair (Republic). **Scén.** : Albert Beich d'après l'histoire de **Sam Fuller**. Phot. : Marcel Le Picard. Mont. : Fred Allen. Int. · Robert Armstrong, Stephanie Bachelor, Martin Kosleck, Marian Martin, William Forrest, Wilton Graff, Eddie Hall, Jack O'Shea, Davison Clark, Dick Elliott.

1948 SHOCKPROOF 79 min. Réal : Douglas Sirk. Prod. . S Sylvan Simon, Helen Deutsch, Eral McEvoy (ass.) (Columbia). **Scén.** : Helen Deutsch, **Samuel Fuller**. Phot. : Charles Lawton. Mont. · Gene Havlick. Int. : Cornel Wilde, Patricia Knight, John Baragrey, Esther Minciotti, Howard St. John, Russell Collins, Charles Bates, Gil Barnett, Frank Saquet, Frank Ferguson, Ann Shoemaker, King Donovan, Claire Carleton, Al Eben.

1951 THE TANKS ARE COMING 90 min. Réal : Lewis Seiler. Prod. · Bryan Foy (Warner Bros) **Scén.** : Robert Hardy Andrews d'après l'histoire de **Samuel Fuller**. Phot. . Edwin DuPar Mont. : James C Moore. Int. : Steve Cochran, Phil Carey, Mari Aldon, Paul Picerni, Harry Bellaver, James Dobson, George O'Hanlon, John McIntire, Robert Boon, Michael Steele.

1952 SCANDAL SHEET 82 min Réal. . Phil Karlson. Prod. : Edward Small (Columbia). **Scén.** : Ted Sherdeman, Eugene Ling, James Poe d'après le roman de **Samuel Fuller** « The Dark Page ». Phot. : Burnett Guffey. Mont. : Jerome Thoms. Int. : Broderick Crawford, Donna Reed, John Derek, Rosemary De Camp, Henry O'Neil, Henry Morgan, James Millican, Griff Barnett, Jonathan Hale, Pierre Watkin, Ida Moore, Ralph Reed, Luther Crockett, Charles Cane, Jay Adler, Don Beddoe.

1954 THE COMMAND 88 min. Réal. : David Butler. Prod. : David Weisbart (Warner Bros). Scén. : Russel Hughes d'après le roman de James Warner Bellah. **Adapt. : Samuel Fuller**. Phot. : Wilfrid M. Cline (Warnercolor-Cinemascope). Mont. : Irene Morra. Int. : Guy Madison, Joan Weldon, James Whitmore, Carl Benton Reid, Harvey Lembeck, Ray Teal, Bob Nichols, Don Shelton, Gregg Barton, Boyd « Red » Morgan, Zachary Yaconelli, Renata Venni, Tom Monroe.

1966 BATTLLE ROYALE Devait être réalisé par Don Sharp avec Stewart Granger pour Unger Productions, mais finalement mis en scène par Gerry O'Hara avec Jeffrey Hunter pour le compte de Oliver Unger avec tournage à Istanbul, Madrid, Rome et Paris.

Fuller a d'autre part collaboré, sans être crédité, au script de « Prince of Players » de Philip Dunne (20th Century-Fox - 1954), écrivant notamment une scène (disparue de la version définitive) où se préparait l'assassinat du président Lincoln, par John Wilkes Booth, frère du héros du film.

III) PRODUCTIONS

Fuller a souvent été associé à la production de ses films et a ainsi fait partie de trois sociétés de production, soit chronologiquement :

1) SOLAR PRODUCTIONS
Nassour Studio, 5746 Sunset Boulevard (Hollywood). Avec comme partenaires Dane Clark et James Wong Howe.

2) SAMUEL FULLER PRODUCTIONS INC.
8741 Sunset Boulevard (Hollywood 46) Président : Samuel Fuller. Vice-président et trésorier : Marta Fuller. Secrétaire : Ben Biogeier.

3) GLOBE ENTERPRISE INC.
Fondé en 1955. 1438 North Gower Street (Hollywood 38). Président · Samuel Fuller. Vice-président : Ben Biggeler. Vice-président et secrétaire : Marta Fuller. Trésorier : R.E. Katz.

IV) FILMS

1948 I SHOT JESSE JAMES (J'ai tué Jesse James). 81 min. **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Robert L. Lippert (Exec.), Carl K. Hittleman, pour Lippert Prod. **Scén.** : Samuel Fuller d'après un article de Homer Croy. **Phot.** : Ernest Miller. **Déc.** : Frank Hotaling (a.d.), John McCarthy, James Redd (s d.). **Mus.** Albert Glasser. **Mont.** : Paul Landres. **Ass.** : Johnny Grubbs. **Script sup.** : Moree Herring. **Cam.** : Archie Dalzell. **Lyric** : Katherine Glasser. **Interprétation** : Preston Foster (John Kelley), Barbara Britton (Cynthy Waters), John Ireland (Bob Ford), Reed Hadley (Jesse James), J. Edward Bromberg (Harry Kane), Victor Kilian (Soapy), Tommy Noonan (Charlie Ford), Barbara Woodell (Zee James), Tom Tyler (Frank James), Byron Foulger (Receptionist), Eddie Dunn (Barman), Jeni Le Gon (Femme de chambre), Phil Pine (Homme dans le saloon), Robin Short (Le troubadour), Gene Collins (Le jeune homme qui veut assassiner Bob Ford), Margia Dean (Chanteuse du saloon), Chuck Roberson (Doublure de Reed Hadley).
Sujet : Bob Ford est le compagnon le plus cher de Jesse James. Il apprend que celui qui le tuera bénéficiera d'une mesure d'amnistie Pour l'amour de Cynthy Waters qui lui a demandé de changer de vie, Bob abat alors Jesse James en lui tirant dans le dos. Pour ce meurtre, il ne reçoit que 500 dollars alors qu'il en espérait 10 000. L'opinion publique, et Cynthy en particulier, lui reprochent sa conduite et sa traîtrise. Bob se sépare de Cynthy et participe à une ruée vers l'or. Il découvre un filon et, devenu riche, prévient alors Cynthy qui le rejoint Mais Frank James, le frère de Jesse, arrive lui aussi, décidé à se venger de Bob. Ce dernier affronte en combat singulier John Kelley que Cynthy aime. Bob blesse Kelley qui parvient cependant à le tuer.

1950 THE BARON OF ARIZONA (Inédit en France). 93 min. **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Carl K. Hittleman pour Lippert Prod. **Scén.** : Samuel Fuller d'après un article paru dans « The American Weekly ». **Phot.** : James Wong Howe. **Déc.** : Frank P. Sylos (a.d.), Otto Siegel Ray Robinson (s. d.). **Mus.** : Paul Dunlap. **Mont.** : Arthur Hilton Eff. **spé.** : Ray Mercer, Don Steward **Cos.** : Alfred Berke, Kitty Mayor. **Ass.** : Frank Fox. **Cam.** : Curt Fetters. **Dial. sup.** : Millie Winter. **Script sup.** : Dorothy B Cormack. **Casting dir.** : Yolanda Molinari **Interprétation** : Vincent Price (James Addison Reavis), Ellen Drew (Sofia Peralta Reavis), Beulah Bondi (Loma Morales), Vladimir Sokoloff (Pepito Alvarez), Reed Hadley (John Griff), Robert Barrat (Juge Adams), Robin Short (Lansing), Barbara Woodell (Carry Lansing), Tina Rome (Rita), Margia Dean (Marquesa), Edward Keane (Gardien Miller), Gene Roth (Père gardien), Karen Kester (Sofia, enfant), Joseph Green (Gunther), Fred Kohler Jr. (Demming), Tristram Coffin (McCleary), Angelo Rosito (Augie), I. Stanford Jolley (Ministre de l'Intérieur), Terry Frost (Morelle), Zachary Yaconelli (Graco), Adolfo Ornelas (Mar-



Rod Steiger et Jay C. Flippen dans « Run of the Arrow ».



Constance Towers et Michael Dante dans « The Naked Kiss ».

tinez). Wheaton Chambers (Frère Gregory), Robert O'Neil (Frère Paul). Stephen Harrison (Adjoint du Gardien). Stuart Holmes (Vieil homme à qui on raconte l'histoire de Reavis). Jonathan Hale.
Sujet : James Addison Reavis, ambitieux et sans scrupules, réussit à faire de la jeune Sofia la propriétaire d'une partie du territoire de l'Arizona en établissant de faux documents. Il l'épouse, fait valoir ses revendications, et s'intitule « The Baron of Arizona ». Le gouvernement lui propose un arrangement mais Reavis le refuse tandis que John Griff, expert du gouvernement, recherche les preuves de sa culpabilité. Reavis comprend qu'il est perdu. Il avoue avoir falsifié des documents. Il purge une peine de six ans de prison mais en sortant, il retrouve Sofia.
Tourné en 15 jours.
1950 THE STEEL HELMET (J'ai vécu l'enfer de Corée). 84 min. **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Robert L. Lippert (Exec.), Samuel Fuller, William Berke (Ass.) pour Deputy Corp./Lippert. **Scén.** : Samuel Fuller. **Phot.** : Ernest Miller. **Mus.** : Paul Dunlap. **Déc.** : Theobold Holsopple (a.d.), Clarence Steenson (a.d.). **Mont.** : Philip Cahn. **Ass.** : John Francis Murphy. **Eff. spé.** : Ben Southland, Ray Mercer. **Cos.** : Alfred Berke. **Dial. coach** : Stanley Price. **Interprétation** : Gene Evans (Sergent Zack), Steve Brodie (Lieutenant Driscoll), James Edwards (Caporal Thompson), Robert Hutton (Soldat « Conchie » Bronte), Richard Loo (Sergent « Buddhahead » Tanaka), Richard Monahan (Soldat Baldy), Sid Melton (Joe), William Chun (« Short Round »), Harold Fong (Major coréen), Neyle Morrow (Premier G.I.), Lynn Stallmaster (Second Lieutenant).
Sujet : Pendant la guerre de Corée, le sergent Zack est délivré par un jeune Coréen du sud. Deux moines, en réalité deux combattants coréens du nord (dont une femme), leur tirent dessus. Zack les abat. Il rencontre un infirmier noir américain, Thompson, et une patrouille de GI. La patrouille et Zack partent dans des directions opposées mais les GI sont soumis à une violente attaque ennemie. Zack rejoint ses compatriotes et par un feu nourri met en fuite les attaquants. Au cours d'une nuit, la sentinelle américaine est tuée par un Coréen du Nord qui est fait prisonnier. Des francs-tireurs harcèlent les Américains et le jeune Coréen du sud est tué. Fou de douleur Zack abat le prisonnier. Au cours d'un sanglant combat, les assaillants sont taillés en pièces. Lorsque les renforts américains arrivent ils ne trouvent plus que quatre survivants, dont Zack et Thompson.
Tourné en 10 jours et « dedicated to the US Infantry ».
1951 FIXED BAYONETS (Baïonnette au Canon). 92 min. **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Jules Buck pour 20th Century Fox. **Scén.** : Samuel Fuller d'après l'histoire de John Brophy. **Phot.** : Lucien Ballard. **Déc.** : Lyle Wheeler, George Patrick (a.d.). Thomas Little, Fred J. Rode (s.d.). **Mus.** : Roy Webb, Lionel Newman (D). **Mont.** : Nick de Maggio. **Ass.** : Paul Melnick. **Eff. spé.** : Ray Kellogg, Fred Sersen. **Cos.** : Charles Le Maire. **Cons. tech.** : Capitaine Raymond Harvey. **Effets pyrotechniques** : Larry Chapman. **Interprétation** : Richard Basehart (Caporal Denno), Gene Evans (Sergent Rock), Michael O'Shea (Sergent Lonergan), Richard Hylton (Soldat Wheeler), Craig Hill (Lieutenant Gibbs), Skip Homeier (« Belvedere » Whitey), Henry Kulky (Vogl), Richard Monahan (Walowicz), Paul Richards (Ramirez), Tony Kent (Mainotes), Don Orlando (Borcellino), Patrick Fitzgibbon (Paddy), Neyle Morrow (Medic), George Wesley (Griff), Mel Pogue (Bulcheck), George Conrad (Zablocki), David Wolfson (Big Mouth), Buddy Thorpe (Husky Doggie), Al Negbo (Lean Doggie), Wyott Ordung (Fitz), Pat Hogan (Jonesy), James Dean (G.I.), John Doucette (G.I.), Bill Hickman, Kayne Shew
Sujet : Pendant la guerre de Corée, un groupe de soldats américains est chargé de tromper l'ennemi pendant que le reste de l'armée se replie. Le lieutenant Gibbs, les sergents Lonergan et Rock et le caporal Denno dirigent cette arrière-garde. Le froid et la présence de l'ennemi obsèdent les hommes. Denno est terrifié à la pensée de devoir commander au cas où ses trois supérieurs seraient tués. Il se sent incapable de tuer un ennemi. Mais Gibbs puis Lonergan meurent. Rock prend le commandement mais il est touché à son tour. Denno devient alors le chef du groupe. L'ennemi attaque. Denno domine sa peur et abat un éclaireur ennemi. Ses hommes détruisent un tank.
1952 PARK ROW (Inédit en France). 83 min. **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Samuel Fuller, Sherman A. Harris (United Artists). **Scén.** : Samuel Fuller. **Phot.** : Jack Russell. **Déc.** : Theobold Holsopple (p.d.), Ray Robinson (s.d.). **Mont.** : Philip Cahn. **Cos.** : Jack Miller. **Eff. spé.** : Roscoe S. Cline. **Ass.** : Joseph Depew. **Script sup.** : Helen Mc Caffay. **Dial. coach** : Stanley Price. **Interprétation** : Gene Evans (Phineas Mitchell), Mary Welch (Charity Hackett), Bela Kovacs (Ottmar Mergenthaler), Herbert Heyes (Josiah Daveport), Tina Rome (Jenny O'Rourke), George O'Hanlon (Steve Brodie), J.M. Kerrigan (Dan O'Rourke), Forrest Taylor (Charles A. Leach), Don Orlando (Mr. Angelo), Neyle Morrow (Thomas Guest), Dick Elliott (Jeff Hudson), Stuart Randall (Mr. Spiro), Dee Pollock (Rusty), Hal K Dawson (Mr. Wiley), Monk Eastman, Charles Horvath (Homme assommé par Mitchell et qu'il frappe contre le monument).
Sujet : Phineas Mitchell prend la direction du journal « The Globe » après avoir été renvoyé du « Star », que dirige Charity Hackett. Il lance le « Globe » en vantant les mérites de Steve Brodie, qui a fait un saut spectaculaire. Grâce à une équipe remarquable qui s'adjoint Mergenthaler, l'inventeur de la linotype, il obtient un certain succès, ce qui inquiète Charity. Celle-ci demande à Wiley de « s'occuper » du « Globe » dont les premières pages tonitruantes sont bientôt célèbres. Wiley passe à l'action en sabotant le « fund » créé par le « Globe » pour l'érection de la statue de la Liberté, puis en faisant sauter la rotative à la grenade. Mitchell se croit perdu quand il voit avec stupeur paraître une édition, son édition du « Globe ». C'est Charity qui, pour réparer ses erreurs, a fait imprimer le « Globe » dans sa propre imprimerie.
Le film est « dedicated to the american journalism ».
1953 PICK UP ON SOUTH STREET (Le Port de la Drogue). 80 min. **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Jules Schermer (20th Century-Fox). **Scén.** : Samuel Fuller d'après l'histoire de Dwight Taylor. **Phot.** : Joe Mac Donald. **Déc.** : Lyle R. Wheeler, George Patrick (a.d.), Al Orenbach (s.d.). **Mus.** : Leigh Harline. **Mont.** : Nick de Maggio. **Cos.** : Charles Le Maire, Travilla. **Eff. spé.** : Ray Kellogg. **Ass.** : Ad Schaumer. **Interprétation** : Richard Widmark (Skip Mc Coy), Jean Peters (Candy), Thelma Ritter (Moe Williams), Murvyn Vye (Capitaine Dan Tiger), Richard Kiley (Joey), Willis B. Bouchey (Zara), Milburn Stone (Winoki), Henry Slate (Mac Gregor), George E. Stone (Police Inspector), George Eldredge (Fenton), Stuart Randall (Commissaire de police), Jerry O'Sullivan (Enyart), Harry Carter (Dietrich), Roger Moore (M. Victor), Frank Kumagi (Lum), Victor Perry (Lighting Louie), George Berkeley (Client), Emmett Lynn (L'Homme Sandwich), Maurice Samuels (Colporteur), Parley Baer (Etranger), Jay Loftin (Libraire), Virginia Carroll (Infirmière).
Sujet : New York. Un pickpocket vole le portefeuille de la belle Candy, soupçonnée par la police de faire partie d'un réseau d'agents communistes. Candy découvre le vol et son patron, Joey, lui révèle que le portefeuille contenait le microfilm d'une nouvelle formule chimique. Deux policiers, Zera et Tiger, découvrent grâce à Moe Williams, une vieille indicatrice, que le pickpocket est Skip Mc Coy. Grâce à Moe, Candy apprend que Skip est son pickpocket. Joey abat Moe qui refusait de lui révéler l'adresse de Skip. Candy, pour sauver la vie de Skip, qu'elle aime, s'empare du microfilm qu'elle remet aux policiers. Ces derniers lui demandent de le rendre à Joey pour permettre l'arrestation de tous les membres du réseau. Skip assomme Joey. Skip et Candy restent ensemble.
Signalons, pour ceux qui l'ignoreraient encore, que la v.f. du film diffère étrangement de la v.o., résumée ci-dessus. Par opportunisme politique, tout ce qui concernait les communistes et leur microfilm a été remplacé par l'histoire d'un réseau de trafiquants de drogue. Le rôle de Candy avait été préparé pour Marilyn Monroe.
1954 HELL AND HIGH WATER (Le Démon des Eaux Troubles). 103 min. **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Raymond A. Klune (20th Century-Fox). **Scén.** : Jesse L. Lasky Jr., Samuel Fuller d'après l'histoire de David Hempstead. **Phot.** : Joe Mac Donald (Technicolor-Cinemascope). **Déc.** : Lyle R. Wheeler, Leland Fuller (a.d.), Walter M. Scott, Stuart A. Reiss (s.d.). **Mus.** : Alfred Newman. **Mont.** : James B. Clark. **Ass.** : Ad Schaumer. **Cons. coul.** : Leonard Doss. **Eff. spé.** : Ray Kellogg. **Cos.** : Charles Le Maire, Travilla. **Lyric** : Harry Stewart. **Interprétation** : Richard Widmark (Adam Jones), Bella Darvi (Denise Gerard), Victor Francen (Professeur Montel), Cameron Mitchell (« Ski » Brodski), Gene Evans (« Chief » Holter), David Wayne (« Dugboat » Walker), Stephen Bekassy (Neuman), Richard Loo (Fujimori), Peter Scott (Happy Mosk), Henry Kulky (Gunner Mc Grossin), Wong Artarne (Chin Lee), Harry Carter (Quartier-Maître), Robert Adler (Welles), Don Orlando (Carpino), Rollin Moriyama (Soto), John Gifford (Torpedo), William Yip (Ho-Sin), Tommy Walker (Membre de l'équipage), Leslie Bradley (Mr. Aylesworth), John Wengraf (Col. Schuman), Harry Denny (Mc Auliff), Edo Mita (Conducteur du taxi), Ramsay Williams (Lieutenant), Robert B Williams (Reporter), Harlan Warde (Photographe), Neyle Morrow.
Sujet : Le professeur Montel, leader d'une organisation internationale pacifiste, demande à Adam Jones de commander un sous-marin qui aurait pour mission de découvrir et de détruire une base atomique asiatique. Jones accepte et le sous-marin part avec, à son bord, le professeur Montel et son assistante Denise. Adam s'éprend de cette dernière, qui est en réalité la propre fille de Montel. La base atomique est en vue. Montel se rend sur l'île qui sert de base mais à cet instant, un avion chargé de bombes atomiques en décolle. Adam et ses hommes ouvrent le feu sur l'appareil, qui s'écrase sur l'île, provoquant la mort de Montel et la destruction de la base.
1955 THE HOUSE OF BAMBOO (La Maison de Bambou). 102 min. **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Buddy Adler (20th Century-Fox). **Scén.** : Harry Kleiner. **Dial.** : Samuel Fuller. **Phot.** : Joe Mac Donald (DeLuxe Color-Cinemascope). **Déc.** : Lyle R. Wheeler, Addison Hehr (a.d.), Walter M. Scott, Stuart A. Reiss (s.d.). **Mus.** : Leigh Harline. **Mont.** : James B. Clark. **Ass.** : David Silver. **Cons. coul.** : Leonard Doss. **Cos.** : Charles Le Maire. **Eff. spé.** : Ray Kellogg. **Interprétation** : Robert Ryan (Sandy Dawson), Robert Stack (Eddie Spanier), Shirley Yamaguchi (Mariko), Cameron Mitchell (Griff), Sessue Hayakawa (Inspecteur Kita), Brad Dexter (Capitaine Hanson), Biff Elliot (Webber), Sandro Giglio (Ceram), Elko Hanabusa (La femme qui hurle à la fin du pré-générique), Harry Carey Jr. (John), Peter Gray (Willy), Robert Quarry (Phil), DeForest Kelley (Charlie), John Doucette (Skipper), Teru Shimada (Nagaya), Robert Hosoi (Docteur), Jack Maeshiro (Barman), May Takasugi (Bath Attendant), Robert Okazaki (Mr. Hommaru), Barry Coe (Adjoint de Hanson), Neyle Morrow (Caporal Davis), Reiko Hayakawa (Amie de Mariko), Sandy Ozeka (« Kimono Girl » de Sandy), Samuel Fuller (Policier japonais tué dans le dos au cours de la fusillade finale) et la troupe Shochiku du théâtre Kokusai.
Sujet : Eddie Spanier, agent du gouvernement américain, est envoyé au Japon pour démasquer un gang qui s'attaque aux convois militaires. Afin de déjouer les soupçons, Eddie se fait passer pour un gangster et entre dans le gang de Sandy Dawson dont il gagne rapidement la confiance et l'amitié. Griff, l'un des membres du gang, soupçonne la vérité. Les gangsters préparent un important hold-up. Eddie avertit la police et, prévenus au dernier moment, les gangsters renoncent à leur projet. Sandy soupçonnant Griff de l'avoir trahi se rend chez lui et l'abat. Il apprend quelques heures plus tard que le véritable traître est son ami Eddie. Il décide alors de se venger en le faisant abattre par la police japonaise
(Suite de la biofilmographie p. 88.)



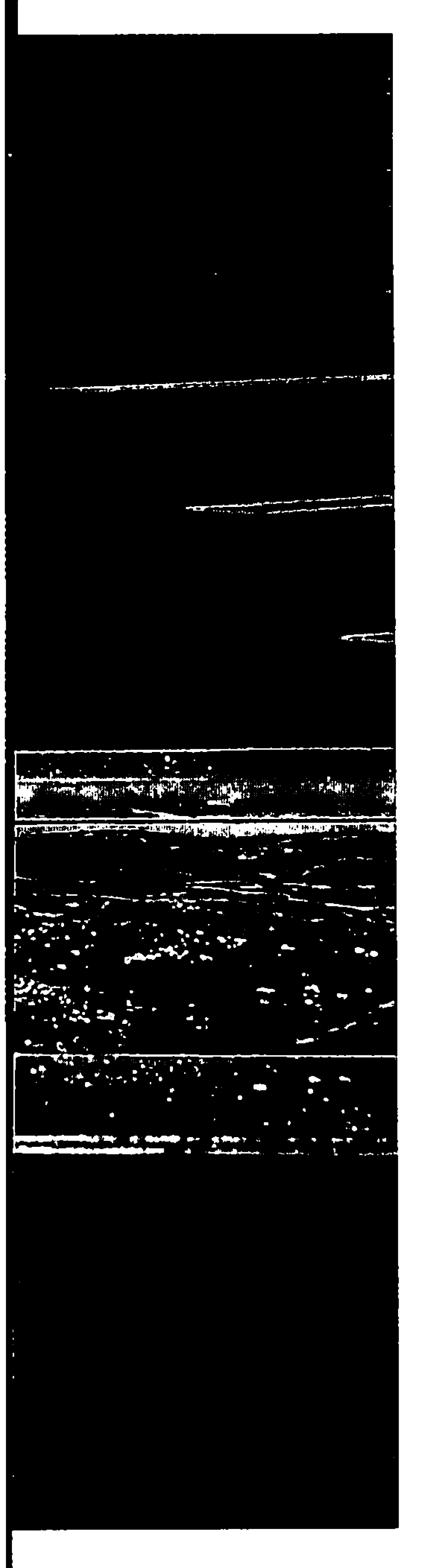


Ingmar Bergman : Le festin de l'araignée.

par Jean Narboni



TOUTES SES FEMMES : JARL KULLE, GERTRUD FRIDH.



Parler de Bergman ne peut aller sans un malaise, dont la cause essentielle celle-ci : à faire l'objet de causeries innombrables et périodiques, animées par l'admiration aussi bien que par la fureur — cet auteur semble aujourd'hui un auteur sans danger. Si l'urgence et la nécessité d'une œuvre tiennent aux sens nouveaux qu'elle libère ou dénude, aux questions que suscitent ses propres questions au moins autant qu'à ces questions même, on doit convenir que celle de Bergman a été depuis longtemps soumise à un mouvement de neutralisation : que l'on se soit contenté de doubler ses interrogations d'un écho respectueux ou qu'on y ait glissé — à peine étaient-elles formulées — la figure rassurante d'une réponse, même si de désespoir. Or les films de Bergman — en cela d'une totale modernité — ne sont plus aujourd'hui hantés par la question : « de quoi parle-t-on ? », mais par celle-ci : « qui parle ? », ou, ce qui ne s'en écarte guère : « qui écoute ? ».

A la fin de « La Prison » déjà, un metteur en scène renonçait à faire un film sur l'Enfer, le silence de celui à qui poser les questions entraînant — selon lui — l'inutilité du projet : ignorant que toute parole trouve sa réponse — fût-ce celle d'un silence dévorant —, et que de ce silence Bergman allait faire son propos essentiel. Si dès ce film l'auteur introduit le cinéma dans le cinéma comme il le fera plus tard de la musique ou du théâtre, que l'on ne se méprenne pas : c'est pour s'interroger sur l'Art dans ses interférences avec la vie, sa fonction, ses effets ou ses figures, mais pas encore sur son **être**, vers quoi il s'efforce aujourd'hui.

« La création artistique s'est toujours manifestée pour moi comme une envie de manger (...)

Maintenant, alors que ces derniers temps elle tend à s'apaiser et à se transformer en quelque chose d'autre, j'éprouve l'impérieuse nécessité de rechercher la cause de mon activité artistique. » Il y aurait à rapprocher cette déclaration de Bergman (« La Peau du serpent », Cahiers nº 188) d'une autre, assez proche, de Jean Renoir : « Je crois que dans un film, il ne faut rien de passif. Un seul personnage doit être passif et subir tout, et être uniquement une bouche avalant tout, un estomac digérant tout, c'est l'auteur du film. Mais tous les éléments qu'il absorbe devraient être actifs : le décor, les personnages, tout ça, il faut que ce soit vivant ; soit, il faut qu'on joue au mort — non, pas au mort, à l'endormi : on ouvre largement la bouche, et on absorbe tout, n'est-ce pas, et puis on le digère, on le rend d'une autre façon... » (Cahiers nº 186).

Il n'est pas question que s'esquisse ici une comparaison entre Bergman et Renoir, non plus que de constituer en opposition le mode sur lequel, en tant qu'auteurs eux-mêmes, ils se comportent à l'égard de leur opinion de la création comme dévoration. Seulement d'indiquer que, par une phrase dans la déclaration du second, se voit précisée l'opinion du premier : « Il faut qu'on joue au mort — non, pas au mort, à l'endormi. » Proposition capitale, par où s'explique la démarche des derniers films de Bergman. La trilogie, « Toutes ses femmes » et « Persona » constituent en effet une des interrogations les plus radicales auxquelles auteur de film se soit soumis et ait soumis son art, et ici encore, comme en bien d'autres points qu'il n'est pas lieu d'évoquer, la parenté entre Bergman et Godard apparaît frappante. La mauvaise conscience de l'artiste s'exprime d'agir par dépossession, dérobement de l'autre, vol de sa substance et assimilation à la sienne propre. Mais précisément, cette avidité ne met en jeu aucun effort à se satisfaire. L'artiste n'y est pas montré traquant ou poursuivant ses proies, mais « jouant » au mort, à l'endormi, ou aussi bien au silence ; tapi, invisible ou inaperçu, faussement **absent** pour laisser ses créatures venir à lui. Il dispose d'elles à lui une aire d'appel, un espace de retrait, une zone d'attirance ou d'aimantation ; elles, sitôt franchie la frontière, sont prisonnières, soumises dès lors au mécanisme et insensiblement acheminées vers lui, ramené à n'être que l'étape dernière et centrale de sa construction.

La toile d'araignée figure bien le jeu et la configuration d'un tel piège. Dès cette étape décisive, nous l'avons vu, que constitue pour lui « La Prison », Bergman s'y référera : deux personnages se projettent dans un grenier un « slapstick » cahotant, où l'on voit apparaître, outre un squelette sortant d'un coffre et un homme réveillé par un voleur, une immense araignée suspendue à son fil. Slapstick qui ressurgira au début et à la fin de « Persona » (les plans n'y sont pas exactement les mêmes, mais semblables les personnages, comme s'il s'agissait d'un « remake », ou des chutes tardivement utilisées du premier). L'étape intermédiaire de cette métaphore arachnéenne est constituée par « A travers le miroir » avec le Dieu-araignée vampirique, dont s'épouvante Karen (on voit dès lors s'amorcer une chaîne de substitutions où figurent alternativement, et parfois en même temps, le père, l'artiste et le nom de la divinité). Quant à « Toutes ses femmes », loin d'être un film aberrant ou marginal dans l'œuvre de Bergman, il s'inscrit directement dans la ligne de ce petit film : l'y apparentent en effet son mouvement grinçant et sa chorégraphie saccadée, certaine jovialité noire, l'outrance et la stylisation de ses figures.

Les ensembles et tableaux que les créatures qui y évoluent reforment périodiquement autour du cercueil du maître évoquent ces mouvements d'offrande de soi auxquels se réduisent

finalement et que précipitent les sursauts faussement libérateurs de victimes participant à leur piège.

Marquer cette gravitation affolée, autour d'un silence, d'une ou plusieurs victimes proches de s'abimer, tel est désormais le propos de Bergman (« Persona » livrant même mouvement de la chute). La réaction de Karen découvrant dans le journal de son père qu'il ne peut s'empêcher d'observer la détérioration de sa raison esquisse en mineur le mouvement de bascule qui affecte « Persona » au moment où Alma se voit révéler que l'actrice, derrière son silence, la guette et se repait d'elle. Ces mariages dangereux, ces épanchements de l'être, ces jaillissements de paroles vives indispensables à la survie de l'autre, raccordent les films de Bergman au thème du vampirisme. Un silence y absorbe et résorbe une parole par où l'autre se vide et se défait en se livrant.

On ne s'étonne plus dès lors de voir s'opérer d'étranges interférences entre les thèmes du vampirisme et du christianisme. Chez Bergman, Dieu est le Vampire suprême, celui qui a disséminé son sang et sa substance mais surtout qui a répandu sa parole par le monde, distribué ses germes nocifs dans un mouvement de générosité trompeuse et dont le pouvoir se réactive lors de la communion, quand les fidèles absorbent son corps et son sang. Encore ce stade de **prise** de possession n'est-il pas le plus pernicieux. La véritable épouvante a lieu lorsque la divinité se tait et quand les victimes contaminées ne retrouvent plus son goût, quand se fait sentir le manque et la privation qui conduisent les fidèles à rechercher leur maitre, à le suivre dans son retrait, à se perdre dans son aire de recul et de protection.

Mieux que l'allusion au Dieu-araignée dans « A travers le miroir », ou que l'abandon désolé des « Communiants », la fulgurance d'un plan d'enclouage au début de « Persona » apparie les deux grands thèmes mortels.

Il faut poursuivre par la mise en garde qu'on ne prenne ce qui précède comme un catalogue ou un inventaire de thèmes et d'obsessions à l'approfondissement desquels Bergman se livrerait aujourd'hui. S'il en était seulement ainsi, si le vertige de la chute, l'absence, la perte et la dissipation y étaient seulement évoqués à l'entour de ses films, si même — redoutés ou subis par les personnages —, ils ne participaient pas de l'intimité du récit autant que de la leur propre —, alors s'accréditerait sa réputation déplaisante de cinéaste à « idées ». Or, Bergman s'inscrit contre ce cliché en ce que les forces de dépossession affectent structurellement ses derniers films. Non que s'y manifeste une abstraction de plus en plus marquée, ce dessèchement et ce goût des agencements mathématiques par lesquels une convention veut que se reconnaisse un

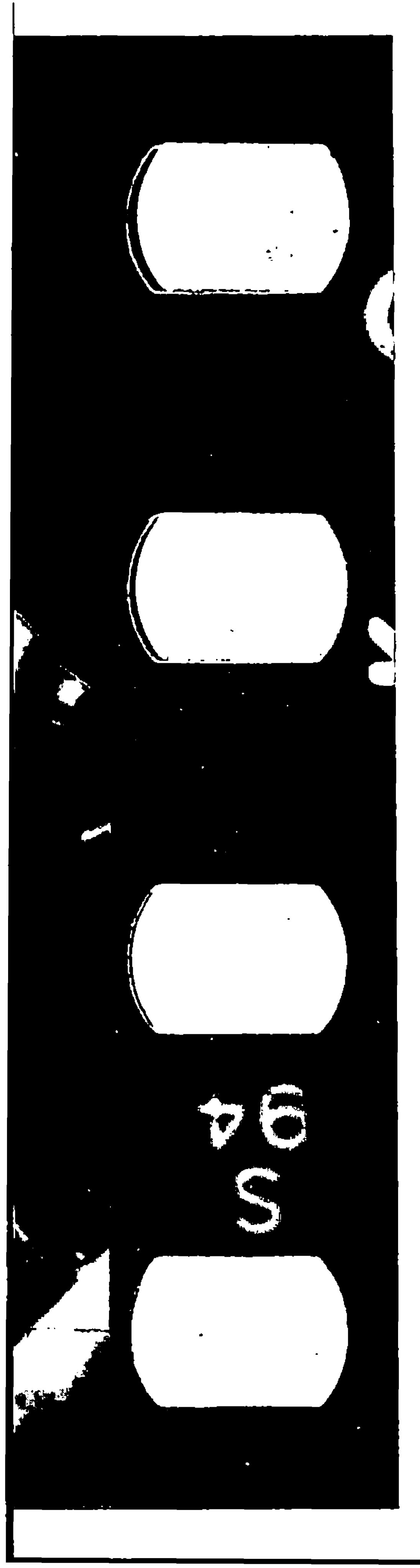




TOUTES SES FEMMES : MONA MALM, GERTRUD FRIDH, BARBRO HIORT AF ORNAS.



PERSONA . BIBI ANDERSSON DEVANT LIV ULLMANN.



auteur parvenu à la maturité. On ne perçoit, des premiers aux derniers films, aucune déperdition importante de substance, aucune désincarnation au profit d'un ordre strictement relationnel des figures ou d'une acuité graphique : que l'on songe, à la présence plénière et accablée des corps, à la chaleur et à la moiteur du « Silence » ou à l'accumulation des gênes et entraves physiques qui tourmentent les personnages des « Communiants ». Il semble seulement que l'espace et la lumière où se disposent les corps aient subi un changement. Comme si un univers sphérique, dense et saturé, resserré sur sa plénitude et sa pensanteur avait peu à peu été soumis à des forces de disjonction, creusé de lacunes, évidé, pénétré d'un pouvoir de dissolution, disposé en une sorte de concavité tournée vers nous, pris dans un mouvement ruineux qui aurait conservée intacte une seule paroi sur laquelle les créatures se disposeraient comme des fantômes. S'agitant en lisière de l'œuvre et désignant comme œuvre — comme sujet et danger même de l'œuvre — cette zone blanche où elles ne sont plus. Longtemps maintenus à la limite des films, les forces silencieuses et le pouvoir de **faire** le vide se sont insidieusement glissés dans leur texture même, dissipant les épaisseurs, estompant les contours, rendant moins aigus les reliefs et moins nettes les frontières.

L'on conçoit dès lors que des films dont le propos consiste à faire jouer en eux de telles menaces échappent à la certitude psychologique, et qu'ils subissent eux-mêmes cette « régression » qui occupe l'œuvre bergmanienne en sa totalité. Le silence, le mutisme n'y sont plus dévolus à quelqu'un comme pouvoir. La chaîne métaphorique où alternent les figures du père, de Dieu ou de l'artiste n'admet pas l'un de ses trois termes comme autorité supérieure (on a longtemps cru que la figure divine, ou son absence, était l'instance suprême de l'œuvre bergmanienne et sa transcendance). Aucune précellence n'est accordée à l'un des termes sur l'autre, chacun y apparaissant comme un accident passager ou la figuration momentanée d'une puissance plus profonde, neutre, impersonnelle, indifférenciée.

Si dans « Le Visage », l'illusionniste Vogler (nom qui est celui d'Elizabeth dans « Persona ») gardait le silence, c'était, avouait-il en fin de film, parce qu'il n'était pas sûr de ses pouvoirs de magicien. Depuis, le silence chez Bergman n'est plus désigné comme un pouvoir, un attribut dont quelqu'un disposerait à son gré, il excède la décision et le choix, devient cette puissance en laquelle celui qui en est affecté s'enfoncerait et régresserait lui-même. La même force d'appel et de retrait soumet à sa loi celui qui est muet et celui qui parle en face de lui. L'attitude de l'actrice dans « Persona » ne se motive pas. Les explications — du médecin par la volonté de ne pas déchoir dans un langage partagé avec un entourage médiocre —, autant que celles d'Alma par l'orgueil, relèvent du psychologisme. Et ce n'est pas le moindre piège de ce film que d'avoir feint de donner le silence d'Elizabeth comme relevant d'elle-même, silence décidé et gardé, survenu, parole bloquée, puis de réduire à néant cette interprétation, en le révélant comme ce que l'on ne garde pas, qui échappe et submerge, fuse de toutes parts, vers quoi l'on remonte comme à un amont de tout langage, silence avant toute parole.

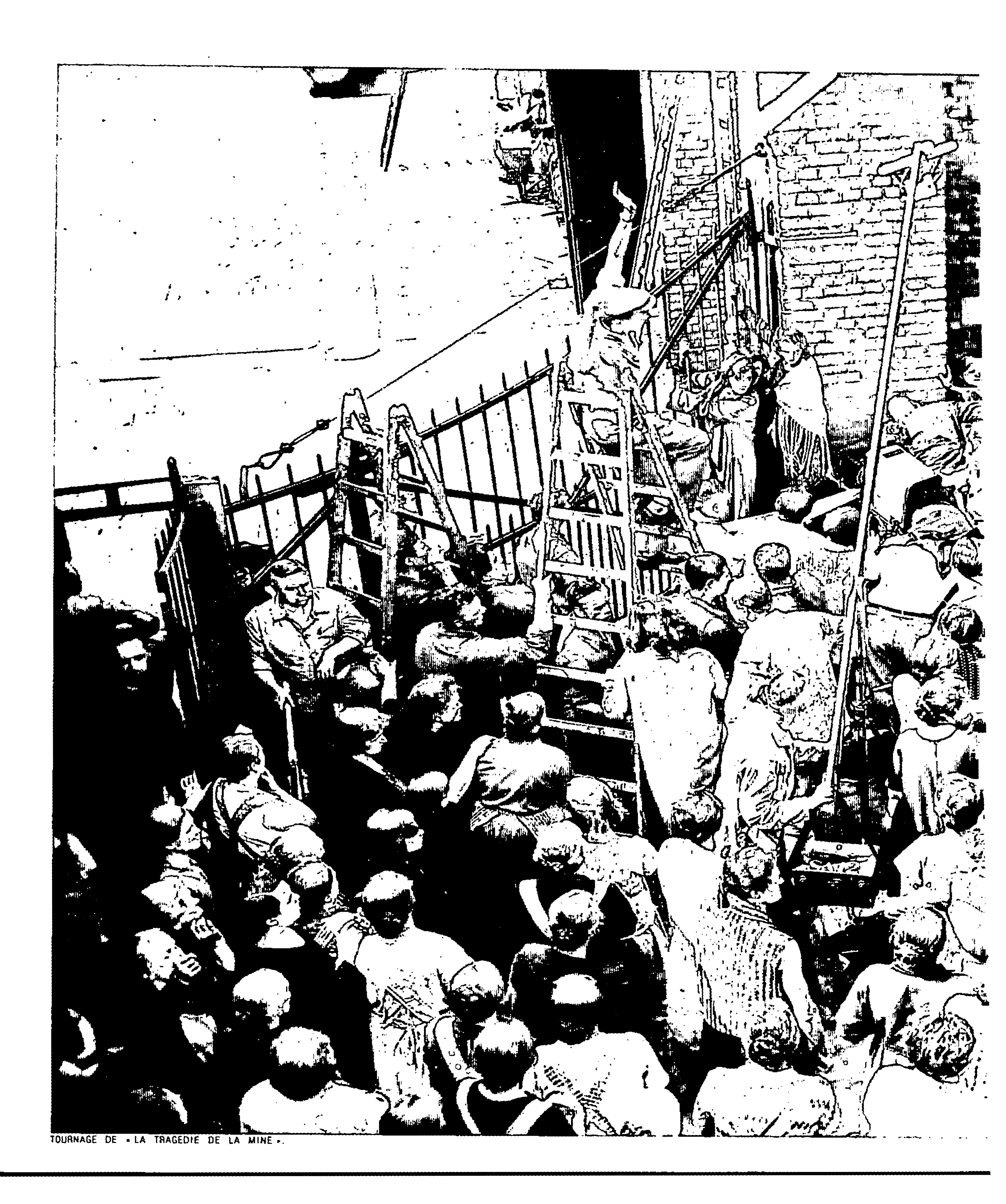
Reportons-nous ici à un texte de Bergman où il raconte l'épouvante que lui causa, lors d'une maladie infantile, un store qui bougeait (« Qu'est-ce que faire des films ? », Cahiers n° 61, p. 16) : « C'était un store noir, du type le plus courant, que je voyais dans ma chambre d'enfant, à l'aurore ou au crépuscule, lorsque tout devient vivant et un peu effrayant... C'est sur la surface même que les choses se trouvaient : ni bonshommes, ni animaux, ni têtes, ni visages, **mais des choses pour lesquelles il n'existe pas de nom !...** Elles étaient impitoyables, impassibles et effrayantes... »

C'est à retrouver ces formes innommables, cette indistinction originaire où se résorbent toutes figures que s'efforce aujourd'hui l'auteur. Lieu terrorisant, foyer où se défont les significations, zone d'a-symbolie première. Le sans-figure, sans-visage, l'inqualifiable à proprement parler. Indifférenciation primitive qui n'est pas le retour à l'unité où tout viendrait se résoudre et se rassurer dans la plénitude de l'Unique — mais le sans-cohérence, sans-certitude. Les heures qu'affectionne Bergman, aurore et crépuscule, sont — outre celles propices à la formation et à la dissolution des vampires — celles où ne s'est pas encore effectué le partage des lumières, où aussi bien le jour tombe et la nuit se lève.

Restait au film, pour que le processus fût complet, de tendre à sa propre résorption.

Travail en creux qui s'effectue à maint endroit de « Persona » : inscription du film dans une projection de film, invagination du récit en lui-même (le camp-contrechamp déjà célèbre où le même texte se trouve comme écouté par celle qui parle et dit par celle à qui il s'adresse), menace d'interruption marquée, par la brûlure de la pellicule à l'exact milieu de son déroulement, l'œuvre esquissant alors le mouvement de s'abîmer dans sa propre béance. Moments où se confirme le rapport direct de Bergman à Murnau comme cinéaste de l'épouvante, mais cinéaste dont l'œuvre deviendrait d'elle-même la propre épouvante.

Jean NARBONI.



TOURNAGE DE « LA TRAGEDIE DE LA MINE ».



Le considérable talent de G. W. Pabst

par Sylvie Pierre

« Pabst n'est pas un génie. Nous nous satisferons de son talent, qui, un temps, fut considérable. » (1). Ce temps dura à peu près huit ans, de 1925 (« La Rue sans Joie ») à 1933 (« Don Quichotte ») pendant lesquels Pabst réalisa une demi-douzaine de grands films muets, puis parlants. Après 1933, Pabst porte la responsabilité d'une vingtaine de films, le ratage intéressant des uns (« Le Dernier Acte » ou « La Fin d'Hitler » - 1955) ne rachetant pas la nullité des autres.
Malgré cette « déchéance », c'est bien loin derrière, mais tout de suite après Lang et Murnau, qu'on a sans doute raison, en admettant que ce genre de palmarès ait un sens, de placer Pabst dans l'échelle des valeurs du cinéma germanique ; bien avant les Leni, Wiene, Dupont, et autres grands mineurs allemands.
En somme, malgré une carrière étrangement déséquilibrée, Pabst entre par excellence dans cette catégorie, dangereuse pour la spontanéité de l'affection des spectateurs, qu'on appelle « les maîtres ». Son œuvre, à lui que M. Henri Agel a appelé « le plus in-



JACKIE MONNIER DANS « QUATRE DE L'INFANTERIE ».



saisissable des réalisateurs allemands », s'intègre paradoxalement de façon quasi prioritaire pour la réflexion, de par l'irréfutable « importance » de ses meilleurs moments, dans tous les systèmes de saisies globales, remises en place historiques et scolaires, mises au point générales sur le cinéma allemand. En conséquence, toutes les meilleures études sur Pabst (la monographie remarquable de précision et d'intelligence de B. Amengual (1) ; les chapitres consacrés à Pabst par Lotte Eisner dans son ouvrage général sur le cinéma allemand (2) ; les études de Buache (3) (malgré des points de vue orientés le plus souvent dans une voie complètement étrangère à la critique de cinéma), toutes ces études pourraient s'intituler « Pabst et le cinéma allemand ». Nous renverrons donc d'abord à elles avant de tenter d'éclaircir ici ce qu'une réflexion vivante peut apprendre de l'œuvre d'un cinéaste hanté à la fois par la préoccupation du monde réel et par le souci quasi artisanal d'obéir aux seules directives de son art.

Cette hantise double, tout artiste, et tout cinéaste évidemment, en est la victime possédée et déchirée. Mais si l'on considère le cas de Pabst sous cet angle, il devient spécifiquement intéressant dans la mesure où :

— **d'une part,** Pabst est l'un des cinéastes allemands à s'être le plus « mouillé » dans ses prises de position idéologiques : en 1926, il est passionnément freudien avec « Les Mystères d'une âme » ; de 1925, avec « La Rue sans Joie », à 1929, avec « Trois Pages d'un Journal », violentes dénonciations de l'hypocrisie et de la corruption bourgeoises, en passant par « L'Amour de Jeanne Ney » (1927) où l'on voit l'héroïne pardonner à son bolchévik de fiancé le meurtre de son réactionnaire de père, Pabst mérite le surnom de « Pabst le Rouge » ; en 1930 avec « Westfront 1918 », il est ouvertement antimilitariste ; en 1931 avec « La Tragédie de la Mine », partisan de l'internationalisme ouvrier.

— **d'autre part,** malgré la virulence tonitruante de ces points de vue violemment affirmés, il y a en toutes ces options idéologico-politiques quelque chose de finalement presque timide, une faiblesse, un manque de netteté au moment de conclure, qui semblent venir moins d'une « paresse spirituelle », comme l'a écrit Freddy Buache (3), ou de quelque pusillanimité idéologique essentielle, que d'une sorte de carence au niveau de l'efficacité pragmatique des plaidoyers, non compensée mais expliquée par une hypertrophie des préoccupations esthétiques.

Chez Pabst, l'art contrarie la politique parce que l'art à lui seul a l'illusion de pouvoir convaincre. Ce n'est pas par hasard que Pabst et René Clair se prenaient mutuellement au sérieux quant à l'efficacité de leur socialisme artistique.

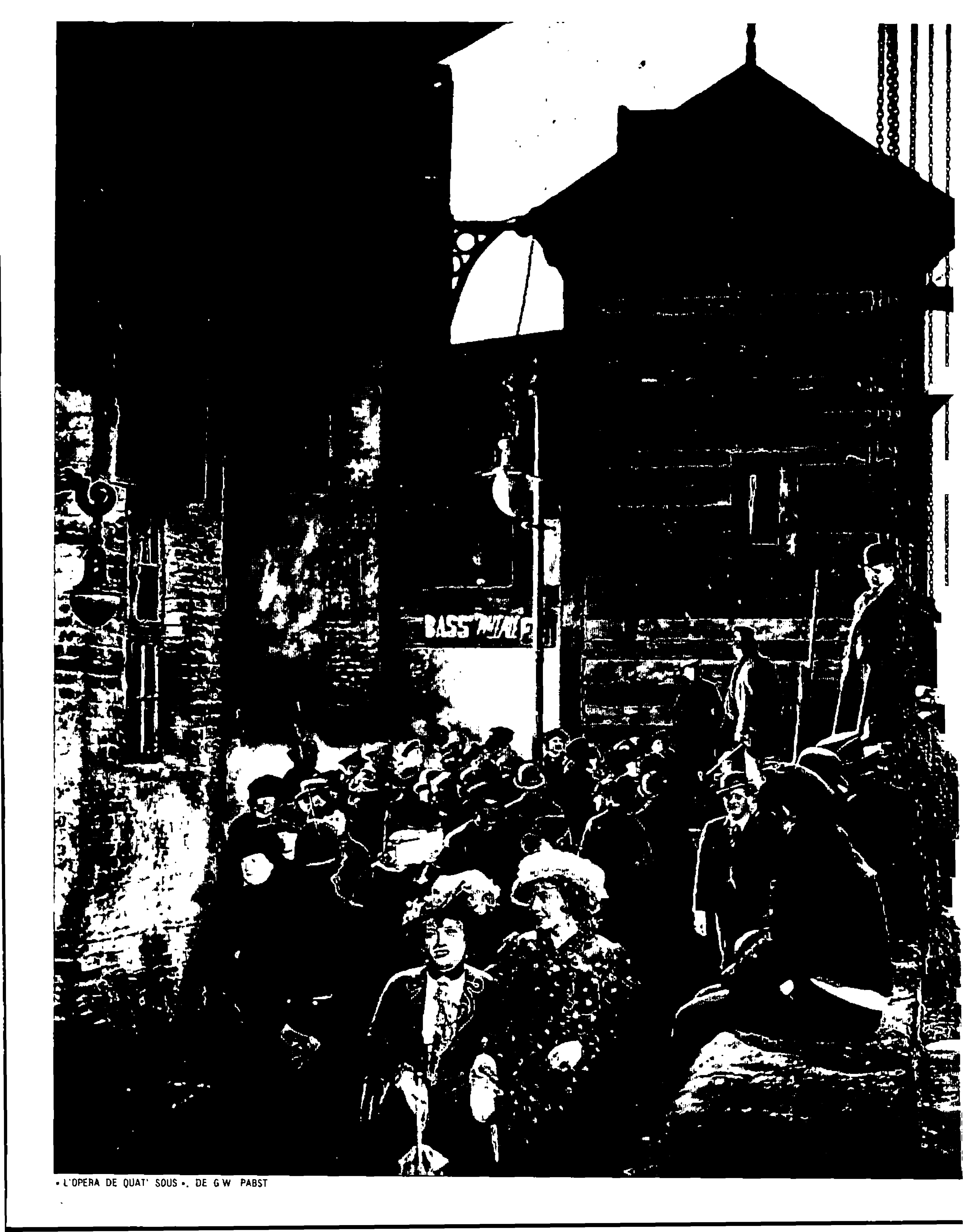
Tout le malentendu à ce sujet se trouve mis en lumière par l'attitude de Pabst dans son adaptation de « L'Opéra de Quat' sous ». Brecht avait été le premier navré par l'équivoque désastreuse du succès de sa pièce en 1928 : les applaudissements des bourgeois tendaient à faire de lui un écrivain bourgeois. Pabst aurait pu aider Brecht à dissiper ce malentendu — le scénario écrit par Brecht, Dudow et Lania l'y invitait (4) —, ce qui aurait été pour lui-même l'occasion inespérée d'éclairer, au contact d'un artiste qui possédait quelque lumière sur le sujet, le problème d'une efficacité **politique** de l'art. Au contraire, Pabst s'est alors enferré plus que jamais dans un art qui, non content d'admettre comme seule forme de vocation didactique l'appel à une participation esthétique du spectateur, allait jusqu'à s'interdire toute possibilité de didactisme tant il se servait complaisamment d'un pittoresque de féerie dans l'évocation de ce qu'il était censé violemment dénoncer (la misère et les complicités entre tous ses exploiteurs).

Des opinions politiques, Pabst en eut donc de cohérentes, et d'avancées, même si elles le furent moins qu'il n'y parut (par exemple en France, où pendant la décade précédant la guerre il a certainement influencé bon nombre de cinéastes « de gauche » — Clair, Carné et même Renoir, de son propre aveu). Ce qui semble avoir manqué à Pabst, c'est moins le besoin réellement fort d'affirmer ces idées que le désir positif de les voir triompher. Ce n'est pas sans quelque pessimisme souterrainement corrosif qu'il exaltait le pacifisme ou la fraternité ouvrière, ni sans quelque complaisance à sa propre destinée d'homme voué aux illusions, qu'il a adopté Don Quichotte.

Comme le Chevalier espagnol, Pabst renonce plus facilement à ses illusions qu'à ses visions : les créatures de son imagination sont plus essentiellement nécessaires à sa vie que l'efficacité de son action — rêve dont, sans elles, il n'aurait jamais pu s'enivrer.

On a beaucoup discuté l'épithète de « réaliste » à propos de Pabst. Elle n'est ni totalement fausse, ni vraiment juste. Le cinéma de Pabst peut être dit réaliste en ce qu'il se propose en général d'éclaircir des nœuds de significations propres au monde réel ; l'intention se trouve liée de toute évidence aux préoccupations sociales et politiques dont nous avons dit la portée. Aucune nécessité théorique essentielle — comme c'est le cas pour le cinéma expressionniste — ne l'entraîne vers une surréalité, un monde de la sur-signifiance où les sourires ont le droit, au nom de l'abstraction expressive, d'être « plus grands que les bouches ».

Néanmoins, classer sans repentir Pabst parmi les cinéastes réalistes allemands (en existe-t-il ?), n'est-ce pas trop délibérément ignorer ses propres déclarations ? (5)



• L'OPERA DE QUAT' SOUS •, DE G.W. PABST



« Réaliste, moi ?... Dès mes premiers films, j'ai choisi des thèmes réalistes pour me montrer résolument styliste. Que ce soit la peinture d'une fille galante, d'un port avec ses bas-fonds, etc., le sujet ne fait rien à la chose. Je crois que le seul de mes films qui puisse mériter le terme de « réaliste » est « La Tragédie de la Mine ». Mais ce qui m'intéressait dans ce thème, c'était sa portée sociale et le message de fraternité qu'il pouvait apporter. Quant à « Loulou », il se rapproche de l'école expressionniste, et « L'Opéra de Quat'sous » est la stylisation de tous les éléments visuels et sonores d'une réalité très « réaliste », celle des bas-fonds, traités de la manière la moins réaliste qui soit ». Et plus loin : « Le réalisme doit être un tremplin pour rebondir plus loin et ne peut avoir de valeur en soi. Il s'agit de **dépasser** le réel. Le réalisme est un moyen ; ce n'est pas un but, c'est un passage. » Cette volonté de « passage » du regard à la vision chez Pabst doit beaucoup, évidemment, à l'influence expressionniste ; mais de son propre aveu, son principe n'est que stylistique. Le cinéaste, qui n'employait évidemment pas le terme de « style » avec la rigueur sémantique exigée par Roland Barthes, entendait simplement, par « résolument styliste » : délibérément occupé d'une économie élégante de la forme. On peut ramener à de banales préoccupations plastiques cette prétention à « dépasser » le réel : il s'agit simplement de l'épurer, en même temps qu'on le rend plus dense. L'apparition doit être seulement la plus efficace, c'est-à-dire la plus frappante, la plus claire possible — **en tant que telle.** Tous les grands peintres avaient déjà inventé le principe, techniciens de l'apparaître, initiateurs d'un mode d'existence échappant à toute contingence, comme Dürer, Quentin de le Tour ou Mondrian. Pabst a su, avec quelques autres, réinventer le principe au cinéma, au point que ses visions parfois confinèrent au miracle : cette sorte d'acquiescement fasciné, d'adhésion absolue que nous ravissent les chefs-d'œuvre.

De tous temps Pabst fut hanté par l'efficacité visuelle, même après 1929. Les dialogues ne l'intéressaient pas : « Malgré l'avènement du « parlant », je reste convaincu qu'au cinéma le texte en lui-même est fort peu de chose. Ce qui compte, c'est l'image ». On comprend même que ce soit paradoxalement ce mépris du dialogue qui permit à Pabst d'opérer si facilement et si rapidement le passage muet-parlant. En réalité les dialogues, en général d'une grande banalité dans ses films, comme on l'a justement dit, ne servirent à Pabst qu'à libérer l'image des devoirs antinaturels de signifiance **totale** que lui imposait le cinéma muet. La parole chez Pabst ne reçoit que des tâches ingrates. N'étant jamais en rapport qu'avec les détails de l'action, ce n'est jamais elle qui situe, car les lieux seuls ont cette fonction : couloirs de mine, de tranchées ou de palais, docks ou bordels de Londres. On peut même aller jusqu'à dire que si Pabst eut quelque idée du destin, ce fut certainement d'abord sous la forme d'une hantise de certains lieux souterrains, riches en occasions de perdition. (De même que, plus clairement chez Sternberg, l'idée d'un destin-prison est d'abord élaboration systématique d'un espace-prison).

Reste à savoir si les visions fortes de Pabst suffisent à définir **sa** vision, son univers. A propos d'un bon nombre de ses collaborateurs, on en vient à se poser des question : la miraculeuse présence physique de Louise Brooks ne constitue-t-elle pas le plus grand miracle de « Loulou » et du « Journal » ? De ce miracle on ne saurait attribuer la responsabilité à Pabst sans oublier qu'il a déjà eu lieu — sous l'œil de Hawks — un an avant « Loulou », avec « Une fille dans chaque port ».

Le grand opérateur Fritz Arno Wagner ne fut-il pas le grand virtuose de Jeanne Ney et de l'Opéra ? Et pour cette dernière œuvre, le décorateur Andreï Andreiev ne fut-il pas le grand magicien d'un film dont les seules réussites sont de féerie ? S'il fut pour Pabst réellement question de choix et non de chance, cela ne met pas plus, au crédit de ses intentions comme à celui de ses réussites, que la réalisation de **très beaux plans.**

Ce qui étonne et déçoit, pour reprendre les termes de Lotte Eisner, à propos de Pabst, ce qui fait qu'on ne peut finalement se satisfaire de son talent, c'est peut-être qu'un cinéaste si visiblement soucieux du monde ait pu tellement séparer ses préoccupations formelles de ses options idéologiques. Au point qu'un divorce si profond ferait soupçonner de vanité les unes et les autres. On ne peut, quoi qu'il en soit, se désintéresser du cas si exemplaire d'un cinéaste qui, avec tant de sincérité d'une part, tant de conscience de l'autre, voulut s'adonner en même temps à deux passions, pour lui opposées, celle du monde et celle de l'art, sans pouvoir les réconcilier (6).

Sylvie PIERRE.

---

1) Barthélemy Amengual. «G.W. Pabst.» Cinéma d'aujourd'hui no 37, Seghers 1966.

2) « L'écran démoniaque ». Eric Losfeld 1965.

3) « G.W. Pabst ». Premier plan no 39. Serdoc 1965.

4) Cf. « Cahiers du Cinéma » no 114. Spécial Brecht.

5) Cf. « Revue de Cinéma » no 18. Oct. 48.

6) Un hommage vient d'être rendu à Pabst par la Cinémathèque Française. Notre contribution s'inscrit donc, si l'on veut, à la suite de l'initiative d'Henri Langlois.



FRITZ RASP DANS « L'OPERA DE QUAT'SOUS ».



Biofilmographie de G.W. Pabst

Georg Wilhelm Pabst est né le 27 août 1885 à Raudnitz (Bohême). Son père était employé de chemin de fer. Le jeune Pabst part pour la Suisse, afin d'y apprendre l'art dramatique. Il fait des tournées théâtrales en Europe centrale et en 1907 se trouve à Berlin et à Salzsbourg. 1910 : Pabst part pour les Etats-Unis et arrive à New York puis retourne en Europe. 1914 : il se trouve en France au moment où éclate la Première Guerre mondiale. Considéré comme citoyen ennemi, il est emprisonné 1919 : A Vienne, au « Neue Wiener Bühne » d'Emil Geyer, il met en scène des pièces d'avant-garde. Elisabeth Bergner faisait alors partie de la troupe 1920 : Pabst se rend à Berlin où Carl Froehlich qui avait été réalisateur et cameraman durant la guerre 1914-18, venait de fonder une société de production. 1921 : Pabst joue aux côtés de Gustav Diessl, Valerie Martens et Stella Kadmon dans « Im Banne der Kralle », réalisé par Carl Froehlich. 1922 : Pabst écrit, d'après la nouvelle de Joseph von Eichendorff, le scénario de « Der Taugenichts » que réalise Carl Froehlich, dont il est par ailleurs l'assistant réalisateur Les vedettes du film étaient Hans Thimig, Valerie Martens, Erhard Siadel, Gustav Waldau, Hans Junkerman, Julia Serda. Sous le titre « Luise Millerin », Carl Froehlich met en scène une adaptation de « Kabale und Liebe », de Friedrich Schiller Comme pour « Der Taugenichts », Pabst est scénariste et assistant-réalisateur du film dont les acteurs dont Lil Dagover, Paul Hartman, Fritz Kortner, Walter Jansen, Friedrich Kühne, Reinhold Schünzel, Edith Walker et Werner Krauss dans un petit rôle 1923 : Pabst passe à la réalisation.

1923 DER SCHATZ (Le Trésor) **Réal.** : G.W. Pabst. **Prod.** : Froehlich Film. **Scén.** : G.W. Pabst, Willy Henning, d'après l'histoire de Rudolph Hans Bartsch. **Phot.** : Otto Tober **Déc.** : Walter Rohrig, Robert Herlth **Interprétation** : Albert Steinrück (Balthasar), Ilka Grüning (Anna), Lucie Mannheim (Beate), Hans Brausewetter (Arno), Werner Krauss (John)

1924 GRAFIN DONELLI. 2200 m. **Réal.** : G.W Pabst **Prod.** : Maxim Film Scen. : Hans Kyser. **Phot.** : Guido Seeber. **Déc.** : Hermann Warm. **Interprétation** : Henny Porten, Paul Hansen, Friedrich Kayssler, Ferdinand von Alten, Eberhard Leithoff, Lantaime Dürrer. Pabst veut réaliser **Madame d'Ora** avec Paul Wegener mais le projet n'aboutit pas

1925 . Pabst fonde avec deux financiers russes la Hirschel-Sofar et projette une adaptation cinématographique de « Dybbuk » d'après la pi[illegible], juive L'entreprise sa révèle trop c[illegible]iteuse.

1925 DIE FREUDLOSE-GASSE (La Rue sans joie). 3400 m. **Réal.** : G.W. Pabst. **Prod.** : Hirschel-Sofar. **Scén.** : Willi Haas d'après le roman de Hugo Bettauer. **Phot.** : Guido Seeber, Kurt Oertel. Déc. : Sohnle et Otto Erdmann. **Interprétation** : Greta Garbo (Greta), Asta Nielsen (Marie), Valeska Gert (Mme Greifer), Agnes Esterhazy (La fille de Canez), Robert Garrison (Canez), Jaro Fuerth (Conseiller Rumfort), Werner Krauss (Le Boucher), Einar Hanson (Lieutenant Davy), Tamara Tolstoi (Lia Leid), Henry Stuart (Egon Stirner), Loni Nest, Ilka Grüning, Grigori Chmara, Maria Forescu, Karl Etlinger, Hertha von Walker

En ce qui concerne ce film, le problème de la participation de Marlene Dietrich n'a jamais été clairement défini. Certains historiens ont cru la reconnaître sur des photos mais toutes ses filmographies restent muettes à ce sujet. Dans sa filmographie de Pabst in **Films in Review** (fév 1964), Jack Edmund Nolan l'indiquant comme certaine, rangeons-nous à son avis

1926 GEHEIMNISSE EINER SEELE (Les Mystères d'une âme - L'Etrange cas du Professeur Mathias). 2200 m. **Réal.** : G.W Pabst. **Prod.** : UFA. **Scén.** : Colin Ross, Hans Neumann avec l'aide de Karl Abraham, Dr. Hans Sachs et Dr Sigmund Freud. **Phot.** : Guido Seebel, Kurt Oertel, Robert Lach. **Déc.**: Erno Metzner. **Interprétation** : Werner Krauss (Professeur Mathias), Ruth Weyher (La femme), Pavel Pawlow (Psychanaliste), Jack Trevor (Cousin), Ilke Grüning (La mère).

MAN SPIELT NICHT MIT DER LIEBE. 2800 m. **Réal.** : G.W. Pabst. **Prod.** : FPS Phöbusfilm. **Scén.** : Willy Haass. **Phot.** : Guido Seeber, Kurt Oertel, W. Lach. **Interprétation** : Lily Damita, Werner Krauss, Erna Morena, Maria Paudler, Egon von Jordan, Oreste Bilancia, Arthur Retzbach-Erasimy.

Pabst tente de faire produire par Phöbusfilm un film sur la révolte de la flotte Impériale à Kiel. L'idée sera abandonnée.

1927 DIE LIEBE DER JEANNE NEY (L'Amour de Jeanne Ney). 2700 m. **Réal.** : G.W. Pabst **Prod.** : U.F.A. **Scén.** : Ladislaus Vajda, Rudolf Leonhardt d'après le roman de Ilya Ehrenbourg. **Phot.** : Fritz Arno Wagner. **Déc.** : Otto Hunte, Victor Trivas. **Interprétation** : Edith Jeanne (Jeanne Ney), Brigitte Helm (La jeune aveugle), Hertha von Walker (L'entraîneuse), Uno Henning (Andreas), Fritz Rasp (Kalibiev), Vladimir Sokoloff (L'ami bolchevik), Jack Trevor, Siegfried Arno, E.A. Licho (Père de l'aveugle), Eugen Jensen.

1928 BEGIERDE / ABWEGE (Crise). 2700 m. **Réal.** : G.W Pabst **Prod.** : Erda Film. **Scén.** : Franz Schulz. **Phot.** : Fritz Arno Wagner. **Interprétation** : Brigitte Helm, Gustav Diessl, Hertha von Walter, Jack Trevor, Peter Leska, Fritz Odemar, Nico Turoff.

DIE BUCHSE DER PANDORA (Loulou) 3 200 m. **Réal.** : G.W. Pabst. **Prod.** : Seymour Nebenzal (Nero Film). **Scén.** : Ladislaus Vajda d'après les deux pièces de Frank Wedekind « Erdgeist » et « Die Büchse der Pandora » **Phot.** : Günther Krampf. **Déc.** : Andrej Andreief, Hersch. **Interprétation** : Louise Brooks (Loulou), Gustav Diessl (Jack l'Eventreur), Fritz Kortner (Dr Peter Schön), Franz Lederer (Alva Schön), Carl Goetz (Schilgoch), Krafft Raschig (Rodrigo), Alice Roberts (Comtesse Anna Geschwitz), Daisy d'Ora (La fiancée de Peter), Michael von Newlinsky (Marquis), Siegfried Arno (Le régisseur).

Remake en 1962 par Rolf Thiele, avec Nadja Tiller et O.E. Hasse

A cette époque, Pabst a deux projets, d'abord une adaptation du roman de Heinrich Mann « Professor Unrat » (c'est Sternberg qui réalisera le film avec Emil Jannings) et ensuite un remake de « La Mère » de Gorki.

Pabst, Heinrich Mann, Erwin Piscator, Karl Freund fondent le « Volksverband für Filmkunst », destiné à combattre les forces réactionnaires et à promouvoir des films progressistes.

1929 DIE WEISSE HOLLE VOM PIZ-PALU (Prisonniers de la Montagne). 3000 m **Réal.** : G.W. Pabst, Dr. Arnold Fanck **Prod.** : Sokal Film **Scén.** : Ladislaus Vajda, Dr. Arnold Fanck. **Phot.** : Sepp Allgeier, Hans Schneeberger, Richard Angst. **Interprétation** : Leni Riefenstahl, Gustav Diessl, Ernest Petersen, Ernst Udet, Otto Spring.

DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN (Le Journal d'une Fille perdue - Trois Pages d'un Journal). **Réal.** : G.W. Pabst. **Prod.** : Hom Film. **Scén.** : Rudolf Leonhardt d'après le roman de Margarethe Boehme. Phot. : Sepp Allgeier. **Déc.** - Erno Metzner. **Interprétation** : Louise Brooks (Thymiane), Edith Meinhard (Erika), Joseph Rovensky (Henning), Vera Pawlowa (Tante Frida), Fritz Rasp (Meinert), André Roanne (Comte Orsdorff), Arnold Korff (Vieux comte Orsdorff), Andrew Engelman (Le directeur), Valeska Gert (La femme du Directeur), Francisca Kinz (Meta), Sybille Schmitz (Elisabeth), Siegfried Arno, Kurt Gerron

Premake par Richard Oswald en 1918

Pabst part ensuite pour Londres et y étudie les techniques du cinéma sonore en particulier grâce à E.A. Dupont qui y réalisait sous le titre « Atlantic » une adaptation de la pièce de Ernest Raymond en deux versions, une allemande avec Fritz Kortner et Elsa Wagner et l'autre britannique avec Franklin Dyall et Ellaline Terris.

1930 : Pabst réalise son premier film parlant.

1930 WESTFRONT 1918 / VIER VON DER INFANTERIE (Quatre de l'infanterie). 90 min **Réal.** : G.W. Pabst. **Prod.** : Nero Film. Scén. : Ladislaus Vajda, Peter Martin Lampel d'après le roman « Vier von der Infanterie » de Ernst Johannsen. Phot. : Fritz Arno Wagner, Charles Metain. **Déc.** : Erno Metzner. **Interprétation** : Gustav Diessl (Karl), Fritz Kampers (Le bavarois), Hans Moebis (L'étudiant), Claus Clausen (Le lieutenant), Gustav Puttjer (Le Hambourgeois), Jackie Monnier (Yvette), Hanna Hoessrich (La femme de Karl), Else Heller (La mère de Karl), Carl Balhaus, Aribert Mog, André Saint-Germain.

SKANDAL UM EVA. 95 min **Réal.** : G.W Pabst **Prod.** : Nero Film. **Scén.** : Friedrich Raff, Julius Urgiss d'après la pièce « Skandal um Olly » de Heinrich Ilgenstein **Phot.** : Fritz Arno Wagner. **Déc.** : Franz Schrödter. **Interprétation** : Henny Porten, Oskar Sima, Ludwid Stoessel, Paul Henckels, Adele Sandrock, Käthe Haack, Fritz Odemar, Claus Clausen, Frigga Braut, Karl Etlinger.

La même année Pabst écrit le sujet de « Prix de Beauté » d'Augusto Genina, dont les vedettes étaient Louise Brooks, Jean Bradin et Gaston Jacquet.

1931 DIE DREIGROSCHENOPER (version allemande) - **L'OPERA DE QUAT'SOUS** (version française). 113 min. **Réal.** : G.W. Pabst. **Prod.** : Warner Bros - Tobis **Scén.** : Leo Lania, Bela Balasz, Ladislaus Vajda d'après la pièce de Bertolt Brecht inspirée de « The Beggar's Opera » de John Gay **Phot.** : Fritz Arno Wagner. **Mont.** : Hans Oser. **Mus.** : Kurt Weill. **Déc.** : André Andrejew. **Interprétation** : Rudolf Forster (v.a.) et Albert Préjean (v.f.) (Mackie Messer), Carola Neher et Florelle (Polly Peachum), Valeska Gert et Lucy de Matha (Mme Peachum), Reinhold Schunzel et Jacques Henley (Tiger Brown), Fritz Rasp et Gaston Modot (Peachum), Lotte Lenya et Margo Lion (Jenny), Vladimir Sokoloff dans les deux versions (Le gardien de prison) et :

dans la version allemande : Herman Thimig (Le prêtre), Ernst Busch (Le chanteur des rues), Paul Kemp, Gustav Püttjer, Oskar Höcker, Kraft Raschig, Herbert Grünbaum,

dans la version française : Bill Bockett (Le joueur d'orgue), Antonin Artaud (L'apprenti mendiant), Arthur Duarte, Marcel Merminod, Pierre Léaud, Albert Broquin, Préjeane, Marie-Antoinette Buzet

Brecht, jugeant son œuvre édulcorée, fit un procès à la firme productrice

Adaptation en 1950 de « The Beggar's Opera » par Peter Brook avec Laurence Olivier et remake en 1962 par Wolfgang Staudte sous le titre « Die Dreigroschenoper », avec Curd Jurgens, Hildegarde Knef, Sammy Davis Jr., Lino Ventura

KAMERADSCHAFT (version allemande) - **LA TRAGEDIE DE LA MINE** (version française) 92 min. **Réal.** : G.W. Pabst. **Prod.** : Nero Film. **Scén.** : Ladislaus Vajda, Karl Otten, Peter Martin Lampel d'après une idée de Karl Otten. **Phot.** : Fritz Arno Wagner, Robert Baberske **Mont.** : Hans Oser. **Déc.** : Erno Metzner, Karl Vollbrecht. **Interprétation** : Alexander Granach (Kasper), Fritz Kampers (Wilderer), Ernst Busch (Kaplan), Elisabeth Wendt (Françoise) Gustav Puttjer (Jean), Oskar Hocker (Emile), Daniel Mendaille (Pierre), Georges Charlia, Andrée Ducret, Alex Bernard, Pierre Louis, Helena Manson, Marcel Lesueur, George Tourreil, Marguerite Debos.

Pour la version française plusieurs scènes furent retournées. Extérieurs à Lens, Béthune et Gelsenkirchen.

1932 DIE HERRIN VON ATLANTIS (version allemande) - **L'ATLANTIDE** (version française) 86 min. G.W. Pabst. **Prod.** : Nero Film. **Scén.** : Ladislaus Vajda, Hermann Oberländer, et Alexandre Arnoux et Jacques Devor (pour la v.f.) d'après le roman « L'Atlantide » de Pierre Benoit **Phot.** : Eugen Shufftan, Ernst Koerner. **Mus.** : Wolfgang Zeller. **Mont.** : Hans Oser. **Déc.** : Erno Metzner. **Interprétation** : Brigitte Helm dans les deux versions (Antinéa), Gustav Diessl (version allemande) et Jean Angelo (version française) (Capitaine (suite de la filmographie p 70)

1. Liselotte Pulver et Anna Karina dans « Suzanne Simonin » de Jacques Rivette.
2. Marie-France Pisier et Jean-Louis Trintignant dans « Trans-Europ-Express » d'Alain Robbe-Grillet
3. Kagawa Kyoko et Shindo Eitaro dans « Les Amants crucifiés » de Mizoguchi Kenji.

1



2



3



Il nous semble évident que la dialectique fondamentale du cinéma et qui, empiriquement tout au moins, sous-entend toutes les autres (1), est celle qui oppose et relie son et image. La nécessité de la dichotomie son-image semble aujourd'hui établie une fois pour toutes, mais l'esprit critique, habitué à tout remettre en question, trouve la démonstration la plus probante de cette nécessité dans l'exemple du cinéma muet. Car depuis le temps le plus reculé de notre art, depuis les premières projections de Méliès dans le sous-sol d'un café parisien, public et cinéastes ont senti le besoin d'un accompagnement sonore (musical) pour ces images, dont le **silence** paraissait insupportable (2) même si leur nature **muette** fut à l'origine d'un grand art dramaturgique, hélas perdu aujourd'hui.

I

Commentant sa propre œuvre, Robert Bresson s'est exprimé en termes fort pertinents sur la nature de cette dichotomie du son et de l'image (3) : le son, dit-il, par son plus grand réalisme, est infiniment plus évocateur que l'image, qui n'est qu'une stylisation de la réalité visuelle... « Un son évoque toujours une image, une image n'évoque jamais un son. » Et Bresson de conclure, avec une pointe de fausse naïveté, qu'il remplace toujours une image par un son, chaque fois qu'il le peut, fidèle en ceci, d'ailleurs, au principe d'économie de moyens qui est au cœur de sa démarche.

Mais, est-ce là la véritable essence de la dialectique son-image ? Outre que la deuxième proposition de Bresson ne semble pas vraiment découler de la première, nous ne sommes pas si sûrs que le son soit aussi réaliste que cela. Certes, il peut l'être. Mais le film de Gregory Markopolous « Twice a Man » est précédé par cinq minutes de bruitage dont la moitié des spectateurs dira qu'il s'agit de la pluie qui tombe et l'autre moitié qu'il s'agit des applaudissements d'une foule. Evidemment, l'image ici aurait pu nous aider. Mais en l'occurrence l'écran est noir, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un son « off »... du type dont Bresson affirme précisément qu'il peut remplacer une image. De là notre sentiment que le degré de lisibilité du son est aussi variable que celui de l'image : un très gros plan sonore d'une goutte d'eau qui tombe dans un évier sera, à l'écoute, aussi difficilement reconnaissable en tant que tel que le sera, à l'écran, un très gros plan de l'articulation du pouce d'une femme

Vers un cinéma dialectique

III : De l'usage structural du son

par Noël Burch

(voir « Geography of the Body », par Willard Maas, de la première génération d'avant-gardistes américains). Tout ingénieur du son vous dira la difficulté qu'il y a à rendre « vraisemblable » certains sons, surtout s'ils sont « off », c'est-à-dire dépourvus du support explicatif de l'image. Et Bresson, il faut bien le dire, choisit toujours pour ses sons « off », des effets connus pour être facilement « lisibles » en tant que sons seuls (pas, grincements de portes, etc.), ce qui limite considérablement sa palette sonore. Inversement, pour stylisé qu'il soit « lorsqu'on y pense », un visage ou un paysage, filmé sans « effet » particulier, nous paraîtra toujours aussi réaliste qu'une porte dont nous n'entendons que le grincement. Quant à la puissance évocatrice du son, elle nous semble davantage liée au potentiel évocateur de l'espace « off » et de tout ce qui s'y rapporte : un regard « off » est également très évocateur. Il ne nous semble pas que cette notion soit nécessairement liée à la nature du son en soi, bien qu'il soit évident que dans le cinéma parlant, l'espace « off » vit beaucoup à travers le son.

Nous pensons, quant à nous, que l'essence de la dichotomie son-image réside, non dans une opposition mais dans une identité. Nous avons parlé dans un précédent chapitre de cette notion de non-sélectivité de la caméra par opposition à la sélectivité naturelle de l'œil... et des conséquences que l'on devait tirer de la notion du « total cadré » qui en découle. Or, il nous semble qu'entre le microphone et l'oreille, il existe une opposition analogue. Prenons l'exemple d'une conversation dans une voiture en mouvement : dans la vie, nous arrivons assez facilement à faire abstraction des bruits qui brouillent notre écoute (moteur, vent, poste de radio, etc.) et à entendre **quand même** ce que nous disent nos co-passagers ; par contre, un micro qui enregistrerait la même conversation dans les mêmes conditions risque de nous restituer tout en vrac (4), de nous rendre tout également présent à travers la source unique du haut-parleur, phénomène comparable à la façon dont la caméra ramène les trois dimensions du champ aux deux dimensions de l'écran.

Donc, de même qu'on ne peut filmer une partie de billard électrique pour qu'elle soit lisible, sans atténuer les reflets d'une manière ou d'une autre, de même il y a peu de chances pour qu'on puisse enregistrer une conversation dans une voiture et l'avoir audible : il faut enregistrer ambiance et paroles séparément et doser le tout au mixage (5).

Et c'est bien cette présence « égalitaire » des composantes sonores d'un film canalisées par cet entonnoir qu'est le haut-parleur qui nous semble appeler de façon impérative une composition totale, « musicale », de la piste sonore, un peu de la même manière dont la nature de l'image, telle qu'elle nous apparaît, semble appeler un souci constant d'organisation plastique plus ou moins totalitaire.

II

Nous avons signalé dans la première partie de ce long chapitre, qu'il existait, à l'intérieur de la seule piste sonore, des dialectiques possibles présentant une analogie avec les dialectiques « photographiques ». Nous allons maintenant en esquisser l'inventaire.

Déjà, notre exemple de la voiture pose l'existence d'au moins deux types de **matière sonore** (le son direct et le son recomposé par le mixage), qui peuvent constituer, à n'en pas douter, les éléments d'une dialectique de matières comme celles dont nous avons parlé au sujet de l'image, et comparable surtout à l'une d'entre elles. Il s'agit, en effet, d'une dialectique qui, normalement, irait de pair, en la renforçant, avec une alternance entre prises de vues « sur le vif » et prises de vues concertées. Cependant, dans la pratique, il arrive fréquemment que des prises de vues « improvisées » soient sonorisées entièrement en auditorium et que des prises de vues soigneusement mises en scène soient accompagnées d'une ambiance sonore enregistrée sur le vif. En général, il s'agit d'une option de pure commodité, répondant au souci de rendre à la fois aussi vraisemblables et aussi lisibles que possible les scènes en question. Pourtant, il nous paraît légitime d'imaginer un jeu complexe entre ces quatre « pôles » qui pourraient devenir la trame essentielle d'un film d'un type nouveau (nous en reparlerons dans notre chapitre sur la manipulation du hasard). Mais, d'ores et déjà, les alternances entre son direct et son reconstitué, associées à des alternances d'image correspondantes, fournissent une armature structurale simple mais très efficace au sein de certaines émissions de télévision (voir, dans ce numéro, les remarques sur l'émission « Samuel Fuller »). Le passage de l'ambiance feutrée de l'auditorium ou du plateau à celle, « grouillante de vie » d'une prise de vue dans la rue, par exemple, décuple le sens de rupture inhérent à un tel passage, le rend infiniment plus « physique » que le simple passage d'un type de prises de vues « soigné » à un autre « moins soigné », ne serait-ce que parce que l'espace « off » se trouve soudain avoir une étendue infiniment plus vaste et plus confuse : en effet, un des principes de l'enregistrement en studio ou en auditorium est le silence ambiant... que l'on meuble ensuite de manière à simplifier au maximum l'appréhension de l'espace « off »... (Cette différenciation à travers l'espace « off » d'ailleurs, nous indique encore une de ces correspondances par lesquelles les différentes dialectiques pourraient s'articuler entre elles.)

III

Autre paramètre essentiel du son : la **présence microphonique.** En fait, il s'agit d'une association complexe de caractéristiques sonores, où la résonance ou « écho » joue le rôle principal, et qui détermine l'apparente distance entre la source du son et le micro (ou plus exactement entre cette source et la surface de l'écran, où se trouve le haut-parleur). Ici, les possibilités d'établir des rapports de structure entre espace sonore et espace visuel sont assez évidentes, et l'on trouve, dans le cinéma récent, des tentatives tout à fait significatives à cet égard, bien qu'elles demeurent trop isolées (il faut préciser dès maintenant que nous estimons que les recherches concernant le son ont au moins dix ans de retard par rapport aux autres recherches de langage... à la fin du chapitre nous verrons pourquoi).

Les plans de grand ensemble du couple se promenant sur les plages de « La Pointe Courte » et se parlant en gros plan sonore sont un exemple, peut-être un peu rudimentaire, de la manière dont la présence sonore peut s'opposer à la « présence » visuelle. Mais Welles, dans son « Othello », en *renforçant* (voire exagérant) la « fidélité » de la présence sonore par rapport à l'espace visuel a donné une toute nouvelle dynamique à des oppositions entre très gros plans et plans d'ensemble. Les premiers sont associés à une présence sonore extrêmement « intime », les seconds à un écho démesuré, alternance brutale qui s'intègre d'une façon assez complexe dans ce découpage savamment heurté que nous avons évoqué dans notre troisième article.

Un autre type de rapport entre espace visuel et présence sonore, d'un potentiel peut-être encore plus riche, se ren-

contre dans un film qui demeure encore aujourd'hui à l'extrême avant-garde des recherches portant sur les dialectiques son-image : il s'agit de « Chikamatsu Monogatari » (« Les Amants Crucifiés ») de Mizoguchi. Une des nombreuses péripéties de la fuite de l'amant traqué, comporte un plan d'une très grande profondeur de champ où l'acteur s'éloigne de la caméra en courant à travers une sorte de dédale de balustrades et portes coulissantes. Lorsqu'il est pratiquement perdu dans le champ, le bruitage discret (et réaliste) de sa course est subitement balayé par une intervention musicale fortissimo en très gros plan sonore (il s'agit d'instruments de percussion). L'opposition entre l'éloignement du « sujet » visuel et la proximité du nouveau « sujet » sonore produit un effet saisissant, un peu comme si un nouveau personnage était entré dans ce même champ en très gros plan... mais c'est précisément l'absence de tout nouvel élément visuel près de la caméra et la **surprise** (6) qui en résulte, qui confèrent une si grande tension à ce moment du film, dont la structure peut être considérée comme contenant l'embryon d'une conception d'itinéraire à travers l'espace « audio-visuel ».

IV

On remarquera qu'en parlant des rapports entre les matières sonores et entre l'espace sonore et visuel, nous nous référons indifféremment à la musique, aux paroles et aux bruits. C'est qu'en effet nous pensons que ces deux types de dialectiques peuvent concerner tout élément sonore, quel qu'il soit. Partagée par une minorité croissante de cinéastes, cette attitude constitue un grand pas vers le but final des recherches actuelles dans ce domaine : établir une piste sonore organiquement cohérente, où des dialectiques son-image seront étroitement associées à d'autres reliant entre eux ce que l'on peut appeler les trois types essentiels du son cinématographique (bruits, musique, paroles). Là encore, dans « Les Amants Crucifiés », Mizoguchi (7) fait figure de pionnier. Bien entendu, le caractère particulier de la musique japonaise (sur lequel nous reviendrons plus loin), avec sa prédominance de percussions sèches et ses structures éminemment « graphiques », rendait relativement plus aisé l'établissement d'une dialectique bruits-musique. Celle-ci n'en demeure pas moins unique dans l'histoire du cinéma. Dans une scène où le héros est caché dans un grenier, une suite de bruits (eux-mêmes clairement rythmés) provenant des bols en bois du repas du fugitif, puis d'une échelle qui heurte le mur, sont en fait les premières « notes » (à hauteur indéterminée, bien entendu) d'une séquence musicale qui va utiliser des instruments dont les timbres sont proches de ceux des sons « naturels » qui les ont précédés. Une autre séquence musicale se termine sur une « note » qui est en fait le bruit d'une porte qui se referme dans le champ. Outre le lien organique, dialectique, que l'on établit ainsi entre ces deux aspects de la piste sonore que sont les bruits « fonctionnels » et la musique, le fait même qu'il s'agit de bruits synchrones avec l'image suscite d'autres liens entre celle-ci et le complexe sonore, lequel, de ce fait, passe parfois imperceptiblement de l'espace « off » à l'espace visible.

Un autre type de rapport entre le son (surtout la musique) et l'image (dialectique dans la mesure où il permet des rapprochements périodiques entre eux) est d'ordre **analogique**. Une scène (muette quant à l'action) se passant dans une forêt de bambou est accompagnée par une pétarade d'instruments voisins du wood-block et qui suggère fortement le son qui serait peut-être obtenu en tapant sur ces rangées de bambou qui remplissent l'écran. Nous ne pensons pas que ce principe soit susceptible de très amples développements, mais Eisenstein lui accordait beaucoup d'importance (gros plan du globe impérial dans la scène du couronnement d'Ivan le Terrible coïncidant avec une note de basse extrêmement grave et résonnante), comme il en accordait à tous les rapports analogiques entre image et son (voir son analyse de la partition d' « Alexandre Nevsky »).

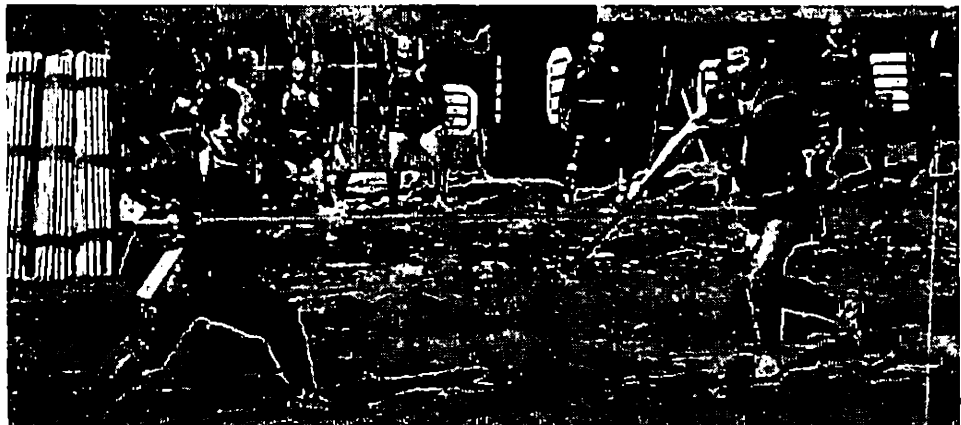
Revenons maintenant à la notion selon laquelle il serait possible d'intégrer bruitage et musique dans un seul tissu sonore. Il est évident que le troisième membre de la trinité du son devrait également pouvoir participer à de tels rapports. Et, encore une fois, il est certain que la langue théâtrale japonaise, tout en cris, halètements, borborygmes, comportant une gamme de timbres qui le rapproche du **sprechtgesang** schoenbergien, se prête tout particulièrement à pareille organisation. Mizoguchi, dans les films que nous avons cités, et Kurosawa (notamment, nous semble-t-il, dans « Les Bas-Fonds » et dans « La Forteresse cachée »), ont tiré une certaine partie des possibilités d'organisation « musicale » des dialogues, sinon de leur incorporation spécifique dans le complexe sonore. C'est peut-être finalement Josef Von Sternberg, abordant la langue japonaise « de l'extérieur » (les dialogues de « Anatahan » ne sont pas censés être compris par le public auquel le film s'adresse), qui en a tiré le plus consciemment des effets purement sonores, parfois en corrélation étroite avec le bruitage.

Cependant, la tentative la plus intéressante visant à traiter le dialogue à la fois comme véhicule de l'intrigue et comme bruitage musicalement organisé est ce film « maudit » de Abraham Polonsky, « Force of Evil ». Ici, un dialogue qui est tout en allitérations, rimes dissonantes et effets rythmiques de toutes sortes, semble même, à certains moments, établir des « relais » avec le bruitage proprement dit (coup frappés à une porte qui reprennent le rythme et même la sonorité de la phrase qui les précède).

V

Dans les exemples cités jusqu'ici, les bruits, même traités en étroites association « dialectique » avec la musique ou les paroles, sont toujours le fait d'un événement montré à l'image, ou bien d'un événement « off » lié à l'action et qui « joue » (rideaux de coquillage dans « Anatahan », coups frappés à la porte dans « Force of Evil »). Cependant, quelques jeunes techniciens ont vu la possibilité d'un traitement beaucoup plus libre du bruitage, tendant à faire jouer à celui-ci un rôle comparable à celui que la musique est censée tenir dans la plupart des films où elle est employée. En France, le plus important expérimentateur de ces nouvelles conceptions est Michel Fano, compositeur devenu ingénieur du son devenu réalisateur, mais qui tend à se consacrer de plus en plus à ce que ses homologues brésiliens appellent la "sono-plastie", c'est-à-dire la conception et l'exécution de toute la piste sonore, au stade du montage mais aussi au stade du tournage, dans la mesure où des structures sonores pressenties peuvent mettre en cause certaines composantes de l'image. Les travaux les plus significatifs de Michel Fano sont associés aux deux premiers longs métrages d'Alain Robbe-Grillet. C'est notamment dans ces deux films que l'on trouve les tentatives les plus poussées que nous connaissions en vue d'organiser « musicalement » des bruits « off ». Mizoguchi, nous l'avons vu, élaborait une combinatoire sonore où des sons synchrones avec l'image (sons

Photo du haut :
Philippe Noiret et Silvia Monfort
dans « La Pointe Courte » d'Agnès Varda.
Photo du bas : « La Forteresse cachée » de
Kurosawa Akira.



« dans le champ ») se mêlaient étroitement à des éléments musicaux (« off » par définition), lesquels éléments étaient, en plus, reliés aux bruits par une ressemblance de timbres. Michel Fano, qui fut, au demeurant, un des premiers à reconnaître l'importance du travail sonore dans « Les Amants crucifiés », procède tout différemment (8) : partant souvent d'un élément de l'image (comme par exemple le garage ou le bassin du port dans « L'Immortelle »), il introduit dans la piste sonore des bruits « off » organisés musicalement (coups de marteau censés venir du garage, « concert » de sirènes censé provenir des bateaux dans le bassin) et qui opposent un espace sonore « off », d'une organisation hautement articulée et « graphique », à l'organisation plastique et dynamique des images.

Cette extrême stylisation du son « off » (où des éléments synchrones peuvent intervenir de manière ponctuelle — voir notamment les portières de « Trans-Europ-Express » et, dans ce même film, le carillon de la quincaillerie) est obtenue en soumettant des bruits réels, généralement peu ou pas truqués, à une structuration dont on peut dire que, si elle n'est pas à proprement parler sérielle (il s'agit souvent de bruits à hauteur indéfinie, et en tout cas non tempérée), elle s'inspire d'assez près des conceptions de la musique d'aujourd'hui.

Jusqu'ici, Fano n'a pas eu l'occasion d'englober les trois types de sons, tels que nous les avons énumérés, dans son organisation de la piste sonore, ni d'établir les « relais » constants avec l'image qui seraient nécessaires pour donner tout son sens **dialectique** à cette organisation des sons. Mais ceci exigerait évidemment une collaboration totale avec le réalisateur à tous les stades de la conception et de l'exécution du film. Pourtant, le premier pas est franchi, et rien n'interdit de penser qu'une vaste dialectique son-image, se référant, tout au moins, aux principes d'organisation sérielle, pourra un jour s'élaborer entre un découpage dans l'espace-temps qui tiendrait compte, d'une part, des dialectiques que nous avons déjà mises en lumière, et d'autre part, non seulement des possibilités d'une coordination des éléments sonores entre eux, mais aussi de leur coordination avec ce découpage lui-même. Mais ici nous sommes en pleine spéculation, aucune tentative sérieuse n'ayant été faite dans ce sens.

Cependant, Fano n'est pas absolument isolé. En faisant appel à Jean-Claude

Photo du haut :
« Suzanne Simonin, La Religieuse de Diderot » de Jacques Rivette (au centre : Anna Karina).
Photo du centre : Marie-France Pisier dans « Trans-Europ-Express » d'Alain Robbe-Grillet.
Photo du bas : « Vidas Secas » de Nelson Pereira Dos Santos.







Eloy pour créer les pistes « bruit » et « musique » de « La Religieuse », Jacques Rivette a montré l'intérêt qu'il porte à ce type de recherche, et une équipe de jeunes Brésiliens a fait preuve, notamment dans « Vidas Secas » de Pereira dos Santos, de talent et de sensibilité dans l'organisation plastique de bruits prenant naissance dans l'image (voir surtout la « musique » du générique, long grincement de charrette, d'une beauté proprement inouïe).

VI

Mais le travail de ces jeunes Brésiliens reflète aussi, croyons-nous, une volonté qui existe chez de nombreux jeunes cinéastes d'abolir totalement la musique d'accompagnement, estimant qu'un bruitage plus ou moins organisé (9), associé ou non à des fragments puisés dans le patrimoine musical (extraits de « La Traviata » dans « Trans-Europ-Express », Quatuors de Beethoven dans « La Femme mariée ») peuvent et doivent remplacer une convention, à leurs yeux totalement discréditée. C'est une attitude qui se défend, compte tenu de l'abus que le cinéma parlant a fait de la musique d'accompagnement. Cependant, il nous semble que refuser systématiquement l'élément de stylisation sonore totale que représente la musique, c'est se priver un peu arbitrairement d'une matière qui, bien comprise, peut apporter un enrichissement incontestable. Nous irons jusqu'à soutenir que sans sa partition « Les Amants crucifiés » serait un film assez insignifiant (comme beaucoup de films de Mizoguchi du niveau du « Héros sacrilège » par exemple) et que cette partition en fait presque un chef-d'œuvre.

Il est peu de films dont on puisse en dire autant, car il est peu de films où la musique s'intègre organiquement à la facture d'ensemble. Nous l'avons vu, la musique classique japonaise semble tout particulièrement apte à cette intégration (10). La raison en est, croyons-nous, que le caractère extrêmement élastique, « ouvert » de cette musique (qui ne connaît pas au même degré que la musique classique occidentale la « tyrannie de la mesure », qui ne connaît surtout pas les structures tonales) permet une adaptation infiniment plus souple aux rythmes éminemment non mesurés de « l'action » et du montage. C'est une musique qui, toute stylisée qu'elle soit, nous semble vivre d'une vie plus libre, plus empirique, plus près de celle des images, si l'on veut bien nous par-

donner cette métaphore un peu subjective.

D'autre part, nous l'avons vu à propos des « Amants crucifiés », un grand nombre des timbres employés dans la musique japonaise présente une parenté avec ceux des « bruits de la vie », ce qui facilite le type d'intégration organique bruitage-musique que nous avons évoqué.

Mais quelle conclusion le cinéaste occidental peut-il tirer de pareilles observations ? Il est évident que l'utilisation pure et simple de la musique japonaise dans nos films est, en règle générale, exclue. Cependant, il nous paraît hautement significatif que la musique japonaise n'ait été vraiment accessible aux oreilles occidentales que depuis l'avènement de la musique non tonale, et que les jeunes musiciens sériels reconnaissent une parenté profonde avec la musique classique japonaise qui ne pouvait être le fait d'aucun musicien occidental avant Debussy.

Donc, disons-le clairement : la musique sérielle, la plus « ouverte » qui soit, avec sa liberté rythmique sans précédent, son utilisation de tous les timbres que les musiciens classiques considéraient comme de vulgaires bruits, nous paraît infiniment plus apte à une intégration organique et, oui, dialectique, aux autres éléments sonores « réels » tout comme à l'image filmée. Là où la musique tonale, avec ses formes préétablies, ses fortes polarisations harmoniques et sa gamme de timbres relativement homogène ne pouvait offrir qu'une continuité autonome, « à côté » de l'image, plaquée sur les dialogues et les bruits (11), ou bien un synchronisme du genre dessin animé, la musique sérielle offre la facture la plus ouverte qui soit : dans ses interstices, tous les autres éléments sonores peuvent venir se loger avec un parfait naturel et elle peut compléter idéalement les structures « irrationnelles » de l'image brute tout comme les structures, plus rationnelles, du découpage. Enfin, ce sont les musiciens sériels, à commencer par Webern, qui ont fait du silence un composant essentiel de la musique. Or, après une longue période de cinéma sonore, musical et parlant que semble avoir hanté la terreur (ou le souvenir ?) du silence, les jeunes cinéastes commencent à prendre conscience du rôle dialectique que celui-ci peut tenir face aux sons de tous ordres. Ils en arrivent même à faire la distinction, délicate mais essentielle, entre les différentes « couleurs » du silence (suppression de la piste sonore, silence studio, silence campagne, etc.) et à entrevoir le parti structural à en tirer (voir notamment « Deux ou trois choses que je sais d'elle »).

VII

On estimera, à juste titre, que cet article schématise plus que d'autres dans cette série. Ceci tient, pensons-nous, à ce qu'il aurait dû être écrit dix ans plus tard. Car, répétons-le, le son cinématographique en tant que tel est très en retard. Dans les films les plus « avancés » du cinéma actuel (« Une simple histoire », « Marienbad », « Nicht Versöhnt », « Persona », etc.) la matière sonore fait figure de parent pauvre, sa participation aux recherches de forme et d'unité est réduite au strict minimum... par rapport à ses possibilités. Et les quelques expérimentateurs capables de remédier à cet état de choses n'ont pas, jusqu'à présent, pu disposer des moyens nécessaires. Car, pour organiser complètement une piste sonore en fonction à la fois d'elle-même et de l'image, pour créer et contrôler tous les éléments du son (par exemple : fabriquer des ambiances de rue en partant de sons isolés) il faudrait doubler le poste « son » dans le devis d'un film de budget moyen. Or, il est normal que de tels raffinements semblent quelque peu inutiles aux personnes qui financent les films. Donc, pour l'instant, l'avenir est sombre. Mais il est toujours permis d'espérer que les chercheurs qualifiés finiront par trouver les moyens de mener à bout des expériences qui nous paraissent capitales si le cinéma veut réaliser pleinement ses potentialités. — Noël BURCH.

---

1) Voir Cahiers nos 188, 189, 190, 191, 192.

2) On affirme généralement que c'était à cause du bruit du projecteur. Mais pour nous, aujourd'hui, le vrai (?) silence de la Cinémathèque est tout aussi insupportable... Combien plus beau était « Le Cabinet du Docteur Caligari » quand nous l'avons enfin vu dans une version sonorisée dans l'esprit de l'époque muette ! Certes, la musique n'y est que présence sonore, mais cette présence s'avère indispensable pour faire valoir le temps des images.

3) Emission « Cinéastes de Notre Temps », réalisée par François Weyergans.

4) Dans certaines conditions, des micros directionnels, c'est-à-dire sélectifs, peuvent modifier les données de cette situation, mais il ne nous semble pas que ceci remette en cause notre comparaison au niveau fondamental de la perception humaine.

5) Godard, qui s'intéresse précisément à ce phénomène de brouillage, enregistre souvent ces scènes-là en direct (ou bien recrée l'effet du direct en studio) sans doute pour nous montrer l'effort que doit accomplir notre oreille — et notre esprit — pour capter les messages que l'on nous transmet.

6) Nous reparlerons de cette notion fondamentale de surprise dans un prochain article.

7) Certaines de ces recherches se retrouvent, mais dans un esprit infiniment moins systématique, dans d'autres films de Mizoguchi, notamment « La Vie d'O Haru » et « L'Intendant Sansho ».

8) Par la force des choses : Mizoguchi est l'auteur et du son et de l'image ; jusqu'à présent, Fano n'est que « l'auteur » du son, si l'on peut dire.

9) La voie contraire, par laquelle des éléments musicaux ou para-musicaux remplaceraient certains bruits, créant une sorte de dialectique de matières, et qui fut beaucoup explorée au début du parlant (notamment par Barnett dans « Okraina » — premier long métrage à utiliser une sonorisation à bases de sons artificiels, obtenus en dessinant sur la piste optique — et un peu par Sternberg dans « Anatahan ») semble provisoirement abandonnée aujourd'hui, sauf dans certains films purement expérimentaux. Mais c'est là aussi une dialectique riche en possibilités, et elle reparaîtra bientôt, nous en sommes sûrs.

10) Voir, tout particulièrement, outre les films de Mizoguchi déjà cités, « Enjo » de Kon Ichikawa, et « Les Fleurs tombées » (1939) d'un certain Ishi.

11) Il existe quelques rares exceptions à cette règle qui nous apparaît vraiment générale. La plus notable est la partition de Fusco pour « Cronaca di un amore », où l'utilisation, la plupart du temps séparément, de deux instruments aux sonorités fortement opposées (saxophone et piano) et une écriture étroitement liée au découpage et même aux dialogues, enfin un discours musical extrêmement ténu, où les thèmes se réduisent presque à des intervalles, répétés à toutes les hauteurs et dans toutes les inversions possibles, parviennent à créer des rapports « graphiques » entre musique et « film » et constituent une des principales sources de l'unité de l'œuvre.

Situation du nouveau cinéma



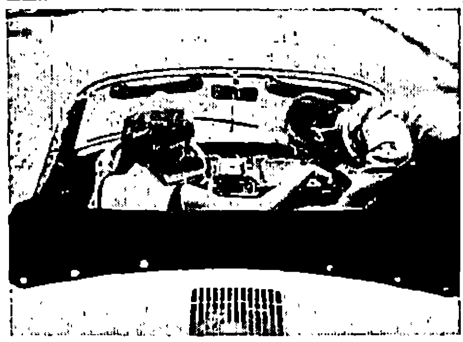
1

Le point de départ pour notre « Chronique d'Anna Magdalena Bach », c'était l'idée de tenter un film dans lequel on utiliserait la musique, ni comme accompagnement, ni non plus comme commentaire, mais comme une matière esthétique. Je n'avais pas de véritable référence. Seulement peut-être, comme parallèle, ce que Bresson a fait dans « Journal d'un curé de campagne » avec un texte littéraire. On pourrait dire, concrètement, que nous voulions essayer de porter de la musique à l'écran, de montrer une fois de la musique aux gens qui vont au cinéma. Parallèlement à cet aspect, il y avait l'envie de montrer une histoire d'amour, telle qu'on n'en connait pas encore. Une femme parle de son mari, qu'elle a aimé, jusqu'à sa mort. Là est d'abord l'histoire. Une femme se tient là et ne peut rien faire d'autre que d'être là pour l'homme qu'elle aime, quoi qu'il lui arrive, et quelles que soient les difficultés qu'il a. Elle raconte combien d'enfants ils ont eus — ils ont eu treize enfants ensemble —, ce qu'ils sont devenus, combien sont morts, etc. Donc, c'est d'abord son histoire à elle ; mais ensuite son récit fixe aussi un point extérieur. On ne peut écrire aucune biographie, aucune cinémato-biographie, sans avoir un point extérieur, et ce point extérieur, c'est la conscience d'Anna Magdalena.

Un attrait du film consistera en ceci que nous montrerons des gens en train de faire de la musique, nous montrerons des gens qui accomplissent réellement un travail devant la caméra. C'est rarement le cas dans un film ; pourtant ce qui se passe sur la figure d'hommes qui ne font rien d'autre qu'accomplir un travail, c'est sûrement quelque chose qui a à faire avec le cinématographe. En cela consiste justement le — je déteste ce mot, mais disons-le entre guillemets : « suspense » du film. Chaque morceau de musique que nous montrons sera réellement exécuté devant la caméra, pris en son direct et — à une seule exception près — filmé en un seul plan. Le jeu consistera à attraper ce qui se passe chez ce musicien-ci ou celui-là, rien d'autre. Le noyau de ce qui sera montré lors d'un morceau de musique, c'est chaque fois comment on fait cette musique. Il peut arriver que ce soit introduit par une partition, un manuscrit ou un texte imprimé original. Puis, dans les intervalles, se trouvent des séquences, pas des scènes ni des épisodes — nous avons gommé toujours davantage, jusqu'à ce que nous n'ayons plus de scènes, plus d'épisodes —, mais seulement ce que Stockhausen appellerait des « points ». Tout ce qui sera montré, en dehors des exécutions musicales, ce sera des « points » de la vie de Bach. Le film sera vraiment le contraire de ce que j'ai lu hier sur un panneau du « Theatiner Filmkunst » à propos du film sur Friedmann Bach et que j'ai noté : « Sa musique et celle de son père donnent au film une abondance de sommets musicaux impressionnants. » Ma plus grande crainte avec le « Bachfilm » jusqu'à présent, c'était justement que la musique ne créât des sommets dans le film : elle doit demeurer sur le même plan que le reste. D'un côté j'ai choisi la musique de telle sorte que nous ayons un exemple de chaque genre, un chœur d'entrée, un concerto d'instruments, un morceau d'orgue, un morceau de clavecin, un menuet, etc., et aussi de chaque période créatrice — celle aussi d'avant 1720, où commence la chronologie du film, doit être représentée ; en ce sens nous avons dans le film, qui est tout à fait classique, tout à fait linéaire, quand même une sorte de retour-arrière ! D'un autre côté, « dialectiquement », nous avons pourtant choisi la musique uniquement par rapport au rythme du film. Je sais exactement à quel endroit j'ai besoin d'une surface plane — et là je n'ai pas choisi une musique qui aurait mis cette surface plane, qui était là nécessaire, en danger. L'adéquation entre le morceau de musique choisi et le rythme du film

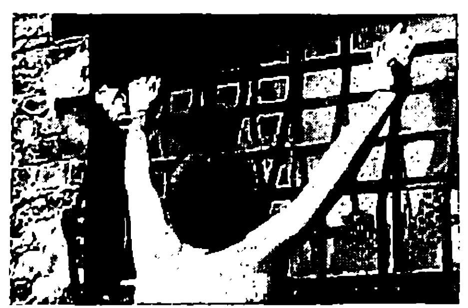
doit être à chaque instant totale dans la construction. En dehors de cela, je sais bien sûr que je peux enchainer directement tel morceau de musique et tel autre, et qu'à un autre endroit une lacune est nécessaire, une séquence sans musique, un « point de vie », disons, que nous avons alors seulement cherché dans la vie de Bach.
Le travail, pour moi, quand j'écris un découpage, c'est d'arriver à un cadre qui soit complètement vide, pour que je sois sûr de ne plus avoir absolument aucune intention, de ne plus pouvoir en avoir quand je tourne. Je suis toujours en train d'éliminer toutes les intentions — les volontés d'expression. C'est cela le cadre du découpage. Strawinsky a dit : « Je sais bien que la musique est incapable d'exprimer quoi que ce soit. » Je suis de l'avis qu'un film aussi. Enfin... on ne sait pas ce que c'est qu'un film. Un film n'est pas là pour raconter une histoire en images, c'est devenu clair entre-temps ; un film n'est pas là non plus pour montrer quoi que ce soit — un plan d'ensemble ne paye pas dans un film, seulement très rarement ; un film n'est pas là non plus pour exprimer quelque chose, des sentiments ou quelque chose d'autre. Un film n'est pas là non plus — bien que là je n'en sois pas si sûr — pour démontrer quelque chose. Pour ne pas tomber dans l'un de ces pièges, le travail sur le découpage consiste pour moi à détruire dès le départ ces différentes tentations d'expression. Alors seulement on peut au tournage faire un véritable travail cinématographique.
Notre découpage repose presque uniquement sur des textes de Bach et des phrases tirées du Nécrologue que Philip Emanuel a écrit l'année de la mort de Bach. Une partie du texte vient de là, une partie des lettres de Bach, et une petite partie vient de moi, mais seulement des choses comme « Le Vendredi Saint de la même année il dirigea pour la première fois sa musique de passion d'après l'Evangile selon saint Matthieu », des textes de liaison et des indications chronologiques. Dans le Nécrologue on reconnaît Bach lui-même, dans le style et aussi dans les histoires. On peut penser que Philip Emannuel a écrit par moment comme Bach a raconté. De là vient que dans le film Anna Magdalena, à laquelle on fait dire ces textes, parle comme Bach a écrit — en ce qui concerne les lettres — et comme il a parlé — en ce qui concerne le Nécrologue. On a longtemps pris des manuscrits pour des autographes de Bach, qui en vérité étaient de la main d'Anna Magdalena. Ce n'est que la toute récente recherche musicologique qui a établi exactement ce qui vient de la main d'Anna Magdalena, des voix ou des partitions entières, qu'elle a recopiées. On a établi que les écritures se ressemblaient de plus en plus, du moins superficiellement. Cela, je ne l'utilise pas dans le film, parce que c'est quelque chose d'optique, et que je suis d'avis que ce qui est optique est ce qui passe le moins bien à l'écran. Mais par là, qu'Anna Magdalena parle comme Bach parlait et écrivait, je vise le même but.
Je ne pourrais pas tourner une cinémato-biographie sur un homme qui nous serait encore trop proche, par exemple sur un homme du XIXe siècle, ni sur un homme dont on aurait encore beaucoup de traces. Des biens personnels de Bach on n'a absolument plus rien ; il n'est rien resté, pas même une pipe ; on ne sait même pas s'il a même fumé la pipe. On a un inventaire, on sait combien de clavecins il a eu, combien de chaises, etc., mais pas plus. Donc ce qui reste de Bach, c'est, bêtement, d'abord sa musique, puis ensuite des manuscrits, des partitions avec beaucoup de voix qu'il a copiées lui-même avec des élèves, des fils ou avec sa femme, et enfin les lettres. J'utilise aussi les lettres d'un cousin, qui était « cantor bien établi » à Schweinfurt et qui a été un certain temps immatriculé comme étudiant en théologie à Leipzig où il faisait « compléter ses connaissances musicales » par Bach, comme il dit. Et j'utilise encore quelques lettres du recteur de l'école, avec lequel Bach avait un différend
On a ces trois réalités : la musique, les manuscrits ou les textes originaux, les lettres et le Nécrologue. Avec ces trois réalités on ne pourrait pas encore faire un film, avec cela on pourrait faire ce qu'on appelle un film documentaire, mais l'attrait de ma « chronique » consiste justement en ceci qu'on introduit là-dedans l'homme. Quel homme ? Simplement l'homme que je ne choisirai même pas moi-même, mais les musiciens qui me seront donnés — de Bâle, de la Schola Cantorum Basiliensis, de Vienne, du Concentus musicus. Ensuite bien sûr je choisirai exactement les personnages secondaires, avec autant d'acribie que les personnes qui doivent interpréter Bach et Anna Magdalena. Tout le monde sait que Bach est mort depuis longtemps, et je n'ai pas l'intention d'essayer de donner l'illusion que j'ai réveillé Bach de la mort. C'est





Danièle Straub et Carlheinz Hargesheimer (page 56). Erbst Kutzinski et Ulrich von Thüna (ci-dessus) dans « Non réconciliés », de Jean-Marie Straub. Au-dessous : « Machorka-Muff » (Renate Lang et Erich Kuby).

pourquoi je prends quelqu'un qui s'appelle Gustav Leonhardt et qui ne ressemble pas obligatoirement à Bach, et pas du tout à Bach tel que la plupart des gens se l'imaginent, un peu gros et tout ça ; c'est un homme très mince. Je ne l'ai pas vu d'abord. A ce moment-là il n'avait encore enregistré qu'un seul disque, une cantate de Bach, et ensuite presque en même temps « L'Art de la Fugue » au clavecin, lequel a du reste été écrit pour le clavecin et pas pour un autre instrument — c'était le premier à l'avoir joué sur un clavier ou clavecin. Je ne l'ai vu qu'après ; mais j'étais sûr que c'était l'homme que je cherchais, bien que je ne l'eusse encore jamais vu.
Ensuite seulement nous avons été à Amsterdam, pour le voir. Lorsque nous le vîmes, nous remarquâmes une certaine ressemblance avec ce portrait de Bach à trente ans, que l'on appelle le « Portrait d'Erfurt » — vous voyez vous-même la ressemblance, elle est assez étonnante. Seulement depuis il a été prouvé que ce portrait est faux. Quelqu'un a essayé de prouver qu'un seulement des quatre, cinq ou sept portraits que l'on tenait jusqu'à présent pour authentiques, est réellement authen-



Erbst Kutzinski dans « Non réconciliés ».

tique, un portrait peint en 1746, c'est-à-dire quatre ans avant la mort de Bach, par le peintre officiel de Leipzig, Haussmann. Seulement ce portrait pour moi a encore moins de valeur que les portraits apparemment inauthentiques, parce que son auteur était sans talent ; c'était ce que Godard appellerait un fonctionnaire, et non un peintre. De plus ce portrait a été plus tard repeint par une autre main.

Heureusement il n'est resté aucun portrait d'Anna Magdalena. Il y en avait un, on le sait avec précision, mais Friedmann l'a perdu d'une façon ou d'une autre. Un jour à Paris sur la scène du lycée Voltaire où Kurt Thomas dirigeait un motet de Bach, nous avons vu parmi les sopranos une fille — ç'a été tout de suite le coup de foudre... Ses mains, ce que j'ai vu d'elle d'abord, c'était ses mains. Elle est berlinoise, à ce moment-là elle vivait à Francfort. Entretemps elle a épousé un maître de chapelle — maintenant il est directeur de la musique à Darmstadt ; elle a des enfants, et elle me plaît encore plus.

Le film est chronologique. Les premières images que l'on voit concernent l'époque où Bach avait trente-cinq ans, donc à peu près l'âge de notre Leonhardt. Ce qui me plaît, c'est de tourner un film sur un homme que l'on ne verra pas vieillir. Je n'ai pas non plus l'intention de le maquiller en quelque manière — je n'ai encore jamais maquillé personne devant la caméra, ni pour « Machorka-Muff » ni pour « Nicht Versöhnt ». Et à la fin, quand il se tient là devant une fenêtre et que l'on entend comment il mourut, « expira doucement et heureusement », comme dit le commentaire, il aura exactement le même aspect qu'à trente-cinq ans. Peut-être que je me trompe, parce que je n'ai pas revu le film depuis dix ans, mais je crois que dans « O'Haru » de Mizoguchi, la femme, le personnage central, était aussi montrée une vie entière, sans qu'on essayât en quelque façon d'éveiller l'illusion qu'elle vieillissait. Simplement, comme dit le texte d'une cantate : « Que ta vieillesse soit comme ta jeunesse. »

Cependant notre Leonhardt portera une perruque et un costume, et les musiciens que nous montrons joueront sur des instruments baroques. Et nous essayerons avec les lieux de tournage de ne pas faire obligatoirement d'anachronismes, ni avec les quelques meubles que nous serons obligés de montrer, ni avec les orgues. Nous avons cherché avec minutie les lieux de tournage : par exemple pour les exécutions de cantates, celui qui correspond à peu près à la tribune d'orgue de l'église Saint-Thomas — peu de distance entre l'orgue principal et le positif. Et nous n'enregistrerons naturellement pas la musique de Bach sur des orgues romantiques. La tribune de l'église Saint-Thomas est inutilisable, parce qu'elle a été transformée au XIXe siècle, mais nous avons par exemple trouvé quelque chose de semblable dans le Vieux Pays (près de Hambourg).

Donc nous montrons des gens en costumes, nous montrons un homme qui porte une perruque et un costume de cantor, mais nous ne dirons pas obligatoirement au spectateur : voici Bach. Je pourrais dire que le film sera plutôt un film sur ce monsieur Leonhardt. Même dans les « points » de la vie de Bach on respectera l'interprète de Bach en tant que Leonhardt. Le film, le jeu consiste à le mettre en contact avec ces trois réalités, les manuscrits, les textes et la musique. Ce n'est que si l'étincelle fonctionne entre ces quatre éléments que cela deviendra quelque chose.

Dans « Machorka-Muff » je me suis servi de la réalité pour que la fiction, disons la satire, devienne encore plus réaliste, ici je veux au contraire me servir de la réalité pour que l'aspect fictif du film devienne encore plus évident, de sorte qu'à la fin on ait presque oublié qu'il s'agit de Bach. A la fin le film sera presque plus un roman que « Nicht Versöhnt » même — justement parce que je prends presque exclusivement de la réalité. Dans « Machorka-Muff » j'avais très peu de réalité — évidemment, chaque image n'est que réalité et rien d'autre, « une pierre », c'est clair ; mais ce que j'appelle ici naïvement réalité, c'est par exemple la séquence des journaux, presque cela seulement, et c'est seulement un petit morceau d'une minute et demie, et le film est long de dix-sept minutes trente secondes. Ici avec le Bachfilm on pourportions et dire : on a presque uniquement une réalité documentaire — la musique réelle, les textes et les manuscrits réels, les musiciens réels — et seulement un dix-septième de fiction, et malgré tout l'ensemble deviendra presque seulement un roman.

Bien que notre travail sur le découpage ait consisté principalement à effacer toute trace d'intentions, d'expression, je peux dire par exemple ce que ma femme a éprouvé en dactylographiant le découpage sur des stencils, que ce serait simplement un film sur la mort. Mais ce sera aussi — j'espère que ce ne sera plus dedans alors, et pourtant encore dedans — un film sur un « homme libre », comme dirait Bernanos. Bach est pour moi l'un des derniers personnages de l'histoire de la culture allemande chez lequel il n'y a pas encore divorce entre ce qu'on appelle artiste et intellectuel ; on ne trouve pas trace chez lui de romantisme — on sait ce qui est en partie sorti du romantisme allemand ; il n'y a pas chez lui la moindre séparation entre l'intelligence, l'art et la vie, pas de conflit non plus entre la musique « profane » et « sacrée », chez lui tout était sur le même plan. Pour moi Bach c'est le contraire de Goethe.

« Seule la violence aide, où la violence règne », la phrase de Brecht que j'avais prise comme sous-titre pour « Nicht Versöhnt », pourrait aussi bien servir de titre au Bachfilm. Le film raconte l'histoire d'un homme qui lutte. Il attend, dans les situations dans lesquelles je le montre, toujours jusqu'à la dernière minute, avant de réagir, jusqu'à ce que la situation soit complètement remplie par la violence de la société dans laquelle il vit, alors seulement il réagit, parce qu'il est, comme chaque homme, paresseux, parce que la violence quotidienne dont on a besoin, pour ne pas se résigner chaque jour — je ne veux pas dire socialement, mais en tout — exige une grande énergie. Il n'a pas à se battre contre la société capitaliste, à laquelle s'applique la phrase de « Sainte Jeanne des Abattoirs » — mais qui sait... Si le film ressemble réellement à Bach, un total équilibre incarné — c'était ce que je voulais dire, quand je disais qu'il n'y a chez lui aucun divorce entre l'art, la vie et l'intellect, la musique profane et sacrée —, si le film devient aussi ce qu'était l'homme, alors bien sûr il pénétrera jusque dans les racines de la société, alors on peut utiliser la phrase « Seule la violence aide, où elle règne », comme titre pour le film. Alors il sera juste aussi chrétiennement. La résignation n'a jamais été une vertu théologique — elle n'est apparue telle qu'au XIXe siècle. La dialectique entre — le mot résignation ne serait pas le bon — la patience et la violence se cachent dans l'art de Bach lui-même, c'est évident par exemple dans la cantate No 4 « Christ gisait dans les liens de la mort », cela se cache dans l'art de Bach, pas seulement dans les textes de ses cantates, mais aussi dans la musique.

Jean-Marie STRAUB.



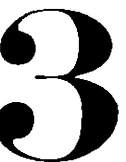


Dans « Quelque chose d'autre », deux femmes, à force de faire toujours la même chose (le ménage ou les barres parallèles, qu'importe ?) oublient le sens de leurs gestes, leur utilité. Certes, elles n'ont rien de commun, sinon peut-être cette subite interrogation, moment d'arrêt entre deux habitudes, pause entre deux routines. Comme elles découvrent que leur vie est vide et creuse, sans doute mal employée, elles pensent d'une manière vague à « quelque chose d'autre » (abandonner le ménage ou les barres parallèles, il importe peu). C'est à ce moment que Vera Chytilova leur offre la liberté, l'occasion et le pouvoir de rompre, de s'ouvrir à la richesse des possibles. Par humour noir autant que par réel désarroi, on voit alors ces deux femmes revenir à leur vie, à leur ennui. Et s'il n'y avait pas quelque chose d'autre ? Si ailleurs était encore plus noir, plus incertain ? La porte entrouverte se referme : la sportive (Eva B., championne du monde de gymnastique) devenue professionnelle, formera des jeunes (le dernier plan, admirable), et la femme mariée, volée de sa romance, ne sera pas l'Emma Bovary pragoise ; elle devra lutter pour reconquérir son mari (lâche) et son foyer (sans illusions). Contentez-vous de ce que vous avez, semble dire le film, car vous n'aurez pas plus...

Mais cette morale satisfait peu. D'où peut-être « Les Marguerites », évincé à Venise, ignoré à Paris, encore confidentiel à Prague. Disposant alors de moyens considérables, Vera Chytilova a voulu ce film différent en tous points des précédents, et même de tous les autres films. Son refus (cette hantise qu'elle partage avec ses héroïnes) de se limiter à un certain cinéma n'a d'égal que la ténacité, l'esprit de sérieux avec lesquels elle poursuit sa réflexion. On peut donc voir dans « Les Marguerites » (et c'est facile) ce qui le distingue de « Quelque chose d'autre », c'est-à-dire la folie après l'austérité, l'arbitraire faisant suite à la rigueur, une orgie de couleurs après les gris. Les incohérences du récit, l'étrangeté des situations peuvent aisément passer pour modernes, de même qu'une utilisation extrêmement originale de la photo (il n'est pas possible, pour qui l'a vue, de ne pas tenir Kucera pour l'un des grands opérateurs de ce temps). Donc ouvert à toutes les expériences. Mais en même temps, envers, commentaire et suite de « Quelque chose d'autre ». Nouvelle porte ouverte, puis fermée.

Dans une débauche de couleurs, deux jeunes filles se plaignent amèrement que rien n'arrive, que rien n'a d'importance, que le monde est insensé. Elles décident donc d'être des « dégénérées », objets de scandale, inconscientes et folles, artificielles jusqu'à la provocation. Elles se livrent à un dérèglement systématique de toutes les habitudes et de toutes les idées : les sous-titres parlent même de perversion. C'est un bien grand mot. Le dérèglement de tous les sens, c'est bien s'il y a à l'origine des idées à dérégler. La perversion (par exemple, le pickpocket de Bresson), c'est vivre volontairement à l'envers du monde parce qu'on a décidé que l'endroit des autres était déjà l'envers. Il y faut une intelligence et surtout une faculté d'imagination que ces filles n'ont pas : leur entreprise reste alors sans effet et sans poids : petits gags, scandales minuscules, mots de passe... Dans une très belle séquence, elles se heurtent à l'indifférence tranquille d'un jardinier qui, peut-être, ne les a pas même vues (aussitôt elles s'interrogent : existons-nous vraiment ?). Ici, peut-être approche-t-on de quelque chose qui est déjà la perversion : regarder le monde sous des angles impossibles et détournés pour y surprendre (et en redécouvrir la beauté) les choses les plus simples. C'est un peu ce qui se passe dans « Les Marguerites » : à mesure que les deux filles deviennent, à cause de leur bonne volonté à faire le mal, touchantes et un peu dérisoires, le monde quotidien, « normal » (jusqu'aux hommes qu'elles ridiculisent), apparaît de plus en plus frappé de noblesse et de majesté. C'était peut-être le propos de Chytilova, mais il est évident que sa position n'est pas simple. L'austérité de « Quelque chose d'autre » et l'anarchie des « Marguerites » ne sont pas des solutions. Trop de points de repère rongent leur existence, mais leur absence totale décourage. — Serge DANEY.





Comment ne pas privilégier, face à la « réalité » habilement et complaisamment singée par Forman, ou tièdement, par Passer, ou vulgairement, par Juracek, l'exigence esthétique plus austère et moderne dont fait preuve Vera Chytilova dans « Quelque chose d'autre » ? Je ne dis rien du naturalisme désuet d'un Schorm, ni du bluff formel d'un Nemec. Autrement formulé, le cinéma tchèque me semble aujourd'hui le plus surfait d'Europe. S'il est permis de généraliser, trois virus le rongent : la quotidienneté post-néo-réaliste, la fantasmagorie para-surréaliste, et la volonté de séduire, soit par l'ironie (Forman), soit par le chantage au sujet (Schorm, Nemec). Cinéma de voyeurs, on l'a souvent noté, qui réduit le déchiffrement hasardeux du monde à un **spectacle** où la part belle est laissée aux réactions individuelles les plus douteuses et contestables du regardeur. Une telle attitude procède sans doute d'un arrière-fond sociologique et idéologique

que nous ne possédons pas. Il n'en reste pas moins que Chytilova, seule, organise les données objectives de la « réalité » envisagée en un objet radicalement neuf, irréductible aux scories du cinéma national auquel elle appartient.
Nous frappe surtout le regain de vitalité qu'elle donne à l'aphorisme bressonien opposant écriture et spectacle : **cinématographe,** ici, n'est pas un mot quelque peu obsolète sauvé de l'oubli par une coquetterie de chartreux, mais le mot même propre à rendre compte au plus juste des mouvements et de leur écriture, ou, très précisément, de leur **graphie.** Qu'on voie bien tout d'abord que l'affrontement imaginaire, dans l'espace clos du film, de la gymnaste et de la femme mariée, n'est point d'ordre moral mais structurel, et qu'il ne comporte pas, **en soi,** le hâtif jugement de valeurs qu'y projettent tant de spectateurs et de critiques (éloge de l'une, dérision de l'autre). Sans doute voyons-nous où va l'évidente sympathie de Chytilova : mais le mouvement même du film a pour fonction d'égaliser les trajectoires individuelles, renvoyées en fin de compte, lutte ou abandon, à la même vérité inéluctable : celle de la vieillesse, et de la mort déjà, lisibles sur les deux visages, veule ou volontaire, de la femme adultère et de la gymnaste. Le problème n'est point la gravité de l'une dans l'effort, ni la frivolité de l'autre dans le plaisir, mais le procès formel qui les unit à jamais au sein du même espace fictif, et étrangement homogène.
Car Eva et Vera sont moins des **personnages** au sens naturaliste du terme, que des corps porteurs de signes, par où se propage une écriture cahotique ou mélodieuse sur la page blanche du film. Le cadre où s'affrontent les lignes, les raccords qui les brisent et les relaient, le son qui les oppose ou les unifie, constituent, par-delà toute réduction psychologique, la matière même de l'œuvre, champ de forces d'un équilibre sans cesse reconduit entre spontanéité et géométrie, naturel et construction.
Ainsi les séquences de la gymnaste ne sont pas dynamiques, ni mélodiques, par exemple au sens hawksien du terme (athlètes de « Gentlemen Prefer Blondes », Indiens de « Big Sky », chasses d' « Hatari »), mais rythmiques et graphiques, moins musicales ou chorégraphiques que proprement picturales : proches en cela des arabesques rageuses de Degottex, des lignes rêveuses et tôt brisées de certains dessins de Sonderborg. Comme les séquences de la femme mariée empruntent au cinéma-vérité non son matériel mais son apparence de désordre en constante évolution : graphie, ici encore, d'un itinéraire où les corps évoluent à la recherche de leur espace propre.
Rien d'aléatoire ni de gratuit : tout au contraire une mise en place rigoureuse des gestes et de leur économie, ou de leur dépense (dont la gymnaste est, en un certain sens, la métaphore).
D'où vient que la seule séquence faible du film soit précisément celle de la compétition finale où la volonté graphique de l'auteur se heurte, comme c'est souvent le cas dans les reportages sportifs télévisés, à une matière brute où l'intervention plastique est limitée à l'emplacement des caméras et aux coupes de montage, à l'exclusion de ce qui est dans le cadre : athlètes et spectateurs, qui forgent leur propre mise en scène. Elle indique ce qu'aurait pu être le film entier, si, au lieu d'opter pour une construction, Chytilova s'était contentée d'enregistrer et de distribuer des fragments de réel. A l'instant précis où le corps devient personnage, cesse le mystère par où ce n'était pas le monde, mais le cinéma, qui était à la fois sujet et objet du cinéaste. Les derniers plans, toutefois, rétablissent l'ordre, en désignant sur leurs visages la survie de ces femmes comme une des empreintes de la mort. — Jean-André FIESCHI.



4

Cahiers Que faisiez-vous avant de faire du cinéma ?
Vera Chytilova J'ai commencé par étudier l'architecture, puis j'ai abandonné pour des raisons « personnelles ». J'ai alors travaillé comme dessinatrice technique dans un laboratoire de chimie, retoucheuse de photographies, puis au studio de Barrandov comme clap-woman, j'ai enfin vaguement travaillé à des scénarios et fait aussi un peu d'assistanat. Cela a duré trois ans, mais je me suis rendu compte que je n'étais pas assez libre. J'ai fait ensuite un bref passage à l'Académie des Beaux-Arts.
Cahiers A quel moment avez-vous décidé de faire des films ?
Chytilova Au terme de mes études à l'Académie des Beaux-Arts, j'ai été « officiellement » metteur en scène, mais c'était un vieux désir caché que je n'avais jamais osé réaliser. Je pensais qu'il fallait d'abord apprendre le plus de choses possible. Je voulais savoir si j'en étais capable.
Cahiers Pourriez-vous nous parler un peu des films que vous avez réalisés pendant vos études ?
Chytilova Les études duraient cinq ans. A la fin de chaque année, pour passer en classe supérieure, il fallait faire un film. La première année j'ai fait un film en 16 mm qui avait pour titre « A

l'abri ». La seconde année, un film documentaire intitulé « La Rue Verte », puis un autre documentaire sur les cheminots pour lequel j'ai reçu un prix à l'occasion de l'anniversaire de la république tchécoslovaque. C'était la première fois, ici, qu'un prix était doublé d'une prime financière ! Ce qui était le plus drôle, c'est que la prime a été réduite parce que je n'étais alors qu'étudiante. Ils pensaient que c'était normal, parce que, vous savez, les étudiants n'ont jamais d'argent... Dans la troisième année, j'ai fait quelques adaptations de nouvelles de Kafka : dans l'une d'elles, j'avais placé un monologue dans la bouche d'un chat ! Il y avait un contrepoint entre ce monologue et le dialogue du film, et comme c'était assez nouveau à l'époque, j'avais peur qu'on ne me laisse pas finir mes études. La quatrième année, j'ai commencé mon film de fin d'études qui devait avoir une longueur de 800 m. mais que j'ai réussi à prolonger l'année suivante. Le film s'appelait « Le Plafond » et sa longueur finale fut de 1 200 m. Et nous avons utilisé tout le matériel dont nous pouvions disposer...

J'éprouve un sentiment de honte inexprimable devant tous les films que j'ai faits, et surtout devant « Le Plafond » que je n'aime plus du tout. Il faut prendre ces films pour ce qu'ils sont : c'est-à-dire des films d'études que nous faisions gratuitement. Par ailleurs, nous n'étions pas payés... Par exemple, quand nous avons fait le film sur les cheminots, il nous fallait une locomotive et 80 wagons et nous ne connaissions pas leur prix de location. C'est après avoir tourné que nous avons appris que le prix de location d'une locomotive était de 5 000 couronnes (environ 1 500 NF) par heure, et pour un wagon 400 couronnes... C'était la ruine ! J'ai commencé à pleurer, je croyais qu'on allait me renvoyer de l'école... Mais tout s'est bien arrangé ; tout le monde a été merveilleux, on nous a dit : « Ne vous en faites pas, déchirez les factures. » Il n'y avait qu'une condition, il fallait tout tourner en une journée alors que nous avions prévu une semaine de tournage ! Nous avons commencé à quatre heures du matin et sommes revenus à dix heures du soir. J'étais toute noire, je n'en pouvais plus...

Cahiers Qu'est-ce qui vous intéressait dans Kafka ?

Chytilova J'ai toujours été passionnée par Kafka, dès mes plus tendres années, celles que nous qualifierons de « pubertaires ». Bien sûr, je connaissais ses grands romans, et j'avais fait la connaissance d'un poète qui connaissait Kafka par cœur et qui avait même traduit certains de ses petits contes. L'idée de tourner cette fable, le chat et la souris, m'est venue après avoir assisté à un concert où un jeune compositeur, excellent d'ailleurs, en avait fait une sorte d'adaptation musicale.



Page 59 : Vera Chytilova ; M. Borak et Mme Eva Bosakova dans « Quelque chose d'autre ». Page ci-contre : « Le café » (sketch des « Petites Perles »). Ci-dessus : « Quelque chose d'autre ».

Cahiers Avez-vous vu des films d'autres femmes metteurs en scènes, Agnès Varda par exemple ?

Chytilova Je n'ai vu que « Cléo », que j'aime bien parce qu'il y a certains rapports avec mon propre film « Le Plafond ». Je crois que la ressemblance est surtout formelle. Agnès Varda est passée à Prague avant de s'envoler pour Cuba, mais je ne l'ai pas vue, on m'a seulement dit qu'elle avait été très impressionnée par « Le Plafond ».

Cahiers Est-ce que les problèmes de « Cléo » vous touchent ?

Chytilova Je ne veux pas cerner ces problèmes parce que je n'arrive pas à imaginer comment elle peut continuer à vivre dans ces conditions. Je n'oserais pas tourner un tel film si je ne l'avais d'abord vécu moi-même...

Cahiers Et en dehors d'Agnès Varda ?

Chytilova Je sais qu'elles existent. C'était même à mon programme à la Faculté. J'ai vu le film de Leni Riefenstahl sur les Jeux Olympiques. J'ai vu aussi « The Connection » de Shirley Clarke, et j'en apprécie certains côtés formels. Mais je n'aime pas tellement ce genre de films... Je trouve que c'est trop « naturaliste ».

Cahiers Pensez-vous que la femme puisse mieux parler de certaines choses que l'homme ?

Chytilova C'est une question difficile. Je crois que chacun peut mieux parler de certains sujets que d'autres ; quant à moi, je ne fais pas de différence entre les hommes et les femmes pour la mise en scène. Mais les hommes m'ont souvent dit qu'il y avait dans mes films une manière « féminine » de voir les choses, de les observer... Quelque chose qu'ils seraient eux-mêmes incapables de décrire. Mais moi, je ne peux pas montrer les choses différemment.

Je n'ai pas le sentiment de traiter exclusivement les problèmes féminins. C'est un hasard si mes personnages sont surtout des femmes. Dans « Quelque chose d'autre », je voulais seulement savoir s'il y avait, d'une manière générale, une manière de vivre plus harmonieuse, plus complète. On pourrait très bien remplacer mes deux héroïnes par deux hommes, la question resterait toujours valable.

Cahiers N'y a-t-il pas une certaine dose d'humour noir dans ce film ?

Chytilova On me l'a souvent dit. Peut-être que les gens qui posent cette question n'aimeraient pas vivre une seconde fois...

Cahiers Comment avez-vous dirigé vos acteurs ?

Chytilova Pour moi, les acteurs n'ont pas besoin de connaître la signification des gestes qu'ils font. C'est mon opinion personnelle sur le travail des acteurs, elle n'engage que moi. Ce que je vois avant tout, c'est leur tempérament, leur caractère... parfois un visage, mais pendant le tournage, je me moque de ce qu'ils pensent.

Cahiers Comment avez-vous été amenée à collaborer avec Eva Bosakova ?

Chytilova Tout simplement. Il y avait un programme à réaliser sur des films sportifs. Quelqu'un avait déjà écrit un scénario. Je venais de finir mes études et j'étais sans travail à l'époque, alors on m'a proposé ce scénario. Je l'ai lu et j'ai été effrayée : c'était vraiment très mauvais, dans le genre bibliothèque rose... C'était sur le problème d'une sportive vieillie que ses amoureux abandonnent, au profit de sa jeune rivale. Le film avait été conçu pour Eva Bosakova et je me demandais comment on pourrait le tourner en améliorant le scénario ; c'est ainsi que je me suis intéressée au projet. Je voulais parler de la vie d'une sportive, sans faire un film sur le sport. Et puis je me suis dit : on peut faire un film sur n'importe quoi ! Presque aussitôt après, j'ai eu l'idée de l'autre personnage, celui de la femme mariée, ce qui me permettait de traiter le problème d'une manière plus générale. Ainsi le projet initial a été complètement bouleversé, c'était vraiment quelque chose d'autre.

Cahiers « Les Marguerites » est très différent...

Chytilova Encore une fois, je veux toujours faire autre chose... J'en avais un peu assez de ce premier film. Parce que, d'une part, j'avais fait ce que j'avais voulu, mais en même temps, je me rendais compte de tous les défauts du film. Je voyais que je n'avais pas entièrement épuisé le problème que

j'avais abordé. Lorsque je viens de finir un film, je préfère l'oublier complètement. Mais dans « Les Marguerites », je voulais absolument faire le contraire de ce que j'avais déjà raté dans « Le Plafond » : dans ce film, en effet, les personnages étaient trop simples, trop naïfs, trop confiants, comme s'il était suffisant de vouloir fortement quelque chose pour comprendre profondément la vie ! Déjà, dans « Quelque chose d'autre », j'avais commencé à montrer que les solutions ne sont pas aussi simples. Je ne voulais pas « d'héroïnes positives ». Tandis qu'avec « Les Marguerites », j'ai voulu faire un véritable « discours sur la destruction ».

Je crois qu'il est essentiel que nous indiquions qu'il y a un danger dans la destruction, surtout si c'est une autodestruction, et encore plus si elle est inconsciente. C'est un film de combat, et dans tout combat il y a une lueur d'espoir. Je préférerais qu'on parle de scepticisme plutôt que de pessimisme. Ce qui revient à dire qu'il y a un danger, mais ce qui ne signifie pas que le public est incapable de le comprendre.

Cahiers Quel danger ?

Chytilova L'indifférence.

Cahiers Pour « Les Marguerites », avez-vous beaucoup improvisé ?

Chytilova En ce qui concerne le sens du film, je n'avais pas à improviser, chaque scène avait son but précis. Quant au tournage, je ne pouvais pas improviser trop, parce que, vous savez, même quand on tourne un film complètement fou, comme c'était le cas pour « Les Marguerites », il y a toujours un plan à respecter, des ordres à donner aux architectes pour les décors... Comme le film est très stylisé, il fallait carrément inventer des objets, des décors. Nous étions limités par le matériel mais nous pouvions toujours improviser les dialogues, les mouvements de caméra, etc.

Cahiers Préférez-vous qu'on considère votre film comme une comédie ou comme une parabole ?

Chytilova Je laisse les gens libres de prendre le film comme ils le veulent ; mais j'aimerais seulement qu'ils le regardent très attentivement. Il y a un point sur lequel je veux insister, c'est



Jitka Chrova et Ivana Karbanova dans « Les Petites Marguerites ».

que ce film n'est pas réaliste. Si les gens ne se rendent pas compte qu'il s'agit d'un film stylisé, un peu comme des marionnettes, ce n'est vraiment pas ma faute !

Cahiers Comment avez-vous travaillé pour la photo ?

Chytilova La collaboration avec mon mari Kucera a été très étroite. Nous en parlions déjà au stade du scénario. C'était un film où je ne voulais rien laisser au hasard. Je voulais que chaque détail ait son importance et renvoie à un sens intérieur. C'est pour cela que je ne pouvais me permettre d'avoir des couleurs banales ou de mauvaise qualité. Mon mari a même inventé certains procédés. S'il y a quelques scènes en noir et blanc, au début du film, c'est que nous n'avons pas eu assez de pellicule couleur ; mais comme c'est un film sur la destruction, je voulais que ce fût aussi sur la destruction des couleurs.

C'est une très longue histoire, la préparation a duré un an et demi. Dès le début, je voulais faire un film qui ne tînt aucun compte des lois de la dramaturgie classique. Je voulais au contraire créer une sorte de courant, de suite d'événements, un peu comme dans « Cléo » : toujours la même réalité, mais vue sous différents angles. Si mon film choque les spectateurs, cela ne me gêne pas, car il est fait pour ça, pour les alarmer devant le danger de l'indifférence. Ce que je cherchais à la fin du film, c'est une sorte d' « ironie positive ».

Cahiers Si les deux héroïnes sont bêtes et insipides, le film ne risque-t-il pas de perdre de sa force satirique ?

Chytilova C'est un danger qui existe toujours, d'autant plus que le film doit toujours rester une comédie, même s'il y a des éléments tragiques. On me dira que c'est plus grave lorsque ce sont des gens intelligents qui font des bêtises, mais moi, avec mes deux personnages d'idiotes, j'ai voulu montrer que l'erreur n'était pas un privilège de l'intelligence. En même temps, il fallait que leur erreur ait un certain charme, comme le mal peut parfois être beau...

Cahiers Croyez-vous qu'un film comme celui-ci pourrait être fait dans n'importe quel pays du monde aujourd'hui ?

Chytilova Oui je le pense, indépendamment des questions matérielles, bien sûr.

Cahiers Que pensez-vous du renouveau du cinéma tchécoslovaque ? Avez-vous conscience de faire des films très différents de ceux que l'on faisait il y a dix ans ?

Chytilova Je suis étonnée que vous employiez le mot « renouveau » : sans doute montre-t-on plus de films tchèques à Paris maintenant, et c'est là une question de distribution, uniquement. Quant aux gens qui faisaient des films il y a dix ans, comme Kadar et Klos, ils continuent à en faire. S'il y a une différence, ce n'est pas une différence d'âge mais d'opinion. Il y a autant de différences entre les jeunes cinéastes tchèques, qu'entre eux et leurs aînés. Il n'y a pas de heurt de génération ; parfois, je me sens très proche de gens comme Jiri Weiss ou Trnka.

Cahiers Pourriez-vous citer quelques films ou quelques cinéastes qui vous ont influencée ?

Chytilova Cassavetes avec « Shadows », Resnais avec « Hiroshima », il y a quelques films qui m'ont fait une grosse impression. J'ai vu les films de la Nouvelle Vague française pendant mes études, et pour moi le Godard d' « A Bout de Souffle » représente beaucoup. Là encore, je pense qu'il y a des ressemblances formelles entre un film comme « Quelque chose d'autre » et les films de la Nouvelle Vague française, mais les ressemblances s'arrêtent là.

Cahiers Pouvez-vous parler de vos projets ?

Chytilova J'ai plusieurs projets en tête, dont un avec Ester Krumbachova, la scénariste des « Marguerites ». Mon mari et moi aimerions y poursuivre nos expériences sur la couleur, dont certaines que nous n'avons pas réussies dans « Les Marguerites ». L'essentiel pour moi est de faire « quelque chose d'autre ».

N.B. Par une étrange bizarrerie de langage, le film « Sedmikrasky » est unanimement désigné à Prague sous le titre fallacieux de « The Daisies » (« Les Marguerites »). Or, il est bien connu que « sedmikrasa » signifie en tchèque : la pâquerette. On peut néanmoins considérer que « sedmikrasa » signifie aussi « petite marguerite », donc, en un certain sens, « grande pâquerette ». Le mystère ne sera éclairci qu'en cas de sortie du film. (Propos recueillis au magnétophone en août 1966 au Filmory Klub de Prague par Serge Daney et Bernard Gidel avec l'aide aimable du traducteur Jan Hrosa.)

1

2





3

le cahier critique

1 Michelangelo Antonioni

« Blow up » (Vanessa Redgrave, David Hemmings)

2 Claude Berri

« Le Vieil Homme et l'enfant » (Alain Cohen, Michel Simon)

3 Alexandre Astruc

« La Longue Marche » (Jean-Louis Trintignant)

L'œil des trois miroirs

BLOW UP (BLOW UP) Film anglais en métrocolor de Michelangelo Antonioni. **Scénario :** Michelangelo Antonioni et Tonino Guerra d'après une nouvelle de Cortazar. **Images :** Carlo di Palma. **Décors :** Asheton Gorton. **Musique** : Herbert Hancock. **Son :** Robin Gregory. **Montage** : Frank Clarke. **Interprétation :** David Hemmings (Thomas), Vanessa Redgrave (Jane), Sarah Miles (Patricia), et Veruschka, Jill Kennington, Peggy Moffitt, Rosaleen Murray, Ann Norman, Melanie Hampshire. **Production** : Carlo Ponti (M.G.M.). **Durée :** 110 mn.

1. Avec « Blow Up », Antonioni continue. A ceci près que, par rapport aux films précédents, son propos — qui vise à cerner un certain mal de l'âme moderne — se trouve ici transcrit à partir d'éléments différents ou différemment orientés.

Ainsi, depuis « L'Avventura », ce mal se trouvait particularisé dans un monde socialement clos et ses signes extérieurs tendaient vers l'effacement au profit d'une certaine intériorisation — à partir de quoi on pouvait lui donner tout le poids qu'on voulait de généralité. Ici au contraire, nous avons une éclatante extériorité des signes (choisis d'ailleurs parmi ceux qui, après diffusion hors des bouillons de culture où ils fermentent, se trouvent en suspension généralisée dans notre air du temps) et du coup, c'est leur sens profond qu'occulte, pour certains, ce trop vif éclat.

Mais un autre décalage a joué le rôle de principe compensateur. Car Antonioni (soumis à cette irrécusable loi qui fait qu'on doit se refuser sur un plan tout ce qu'on se permet sur l'autre) a coulé son propos au moule le plus astreignant et contraignant qui soit. Il suffit en effet qu'un film touche tant soi peu au fantastique (comme y touche, au fur et à mesure qu'il s'agrandit, « Blow Up ») pour que, sous peine d'aboutir au plus informe désordre, on doive s'y contrôler plus que partout ailleurs. Le fantastique est le genre dont le principe même (le « tout est possible ») doit être corrigé par son antagoniste absolu : « Rien n'est possible ». Pratiquement : ne rien se permettre hors d'une marge infime de possibilités (ou d'impossibilités), à l'intérieur de laquelle il faudra rigoureusement canaliser les quelques éléments qu'on se sera scrupuleusement mesurés et qui, toujours soumis au même délire hypercontrôlé d'interprétation (d'orientation et de combinaison), devront pouvoir acquérir assez de rigueur et de puissance pour défier l'ordre visible des choses.

2. Quels sont les éléments qu'ordonne « Blow Up » ? On le sait : tous ceux, exhaustivement recensés, qui composent une certaine mode. Donc, Antonioni se les paye, ces éléments à la mode et **de** la mode. Et même il va jouer avec eux le jeu dangereux de sa propre mise en jeu : celui de la plus froide complaisance. Et surtout : il va à partir d'eux échafauder les différents degrés de la représentation (mais éluder celui de la trop facile critique dont il se contente d'ouvrir à qui veut la possibilité) et, plus outre, par-delà toute signification, il va ouvrir le dessein de ses perspectives jusqu'au point fuyant d'une impossible clôture.

Mais, d'abord, il a commencé par nous faire sentir le plus grand commun rapport de tous les faits et gestes de son petit monde — sous et à travers la futilité même de leur miroitement ; par nous faire sentir, de cette toile qu'ils tissent, la cohérence et la prégnance. Il a commencé par les prendre au sérieux (justification seconde de cette « complaisance » sus-mentionnée), comme il fallait faire pour ce qui représente le signe du plus grand trouble, de la plus profonde mutation à venir (pour le meilleur ou pour le pire ?) : le changement de civilisation — prochain accès d'une fièvre récurrente qui fit déjà connaître à l'humanité de telles mini-apocalypses.

3. Il faut penser ici à ce que font de leur côté, dans leur voie propre, un Bergman, un Godard, et se rappeler que chacun de ces trois-là entretenait déjà certains rapports avec chacun des deux autres.

Il faut aussi penser aux derniers en date de ces rapports, à savoir que « Persona », « Blow Up » et « Deux ou trois choses... » (lui-même pivot, entre ces deux autres : « Made in... » et « La Chinoise ») nous ont été tous trois donnés en cette même année 67 ; à savoir également (rapport là aussi de type accidentel, mais non moins révélateur d'une profonde convergence) que l'épisode sexuel du garçon aux deux filles de « Blow Up » (lui-même transformation troisième de celui de « L'Avventura » — un couple — et du « Désert Rouge » — plusieurs) se retrouve, sous la forme du long et oppressant récit que l'on sait, dans « Persona » — qui totalise, lui, tous les éléments de cette trilogie obscurément commencée dans un miroir pour se terminer dans le Silence.

Remarquons maintenant que cet épisode de « Blow Up » se trouve introduit à partir de sa composante prostitution — à double détente d'ailleurs, puisque c'est pour devenir mannequin (objet de consommation publicitaire) que les filles se prêtent à cette première consommation par le photographe. Le propos est peut-être restreint, relativement à celui, **absolu,** de Bergman, mais il n'en rejoint pas moins l'un des propos de Godard qui est de montrer le lien absolu qui unit dans la société actuelle travail, commerce et prostitution.

Quoi qu'il en soit — autre et plus large lien — le regard qu'ils portent tous trois là-dessus est celui d'un puritain.

4. Or le moteur de cette société, et moteur de « Blow Up » décrivant cette société, est l'Image, et (bien qu'ici le propos d'Antonioni ne recouvre pas nécessairement celui — de Godard), il n'en faut pas moins signaler que Godard, avant d'en venir à l'image comme révélateur d'une société possédée — aliénée dans sa prostitution, l'avait montrée (cartes des « Carabiniers ») comme substitut d'une appropriation avaritieuse du monde, et qu'il avait déjà, dans le photo-mitraillage du « Petit Soldat », traité la possession imagée comme élément essentiel de la quête de l'être aimé. C'est d'ailleurs le quasi même principe que reprend Antonioni dans l'épisode de l'assaut photo-sexuel de « Blow Up », épisode qui, pris dans la masse, possède assurément son utilité et même sa petite beauté, mais qui reste non moins assurément mineur.

Mais voici que nous rejoignons dans le même « Blow Up » cet autre propos



David Hemmings et Sarah Miles

(qui se trouve planer sur toute l'œuvre de Godard, et que nous retrouvons dans « Persona » où nous voyons le cinéma comme miroir privilégié de toutes les réflexions) : l'interrogation sur le mystère de l'Image (ici hardiment posée sous forme de mystère **dans** l'image). Voici, au cœur du film, le cliché révélateur.

5. En face de cette subite révélation des pouvoirs révélateurs de l'Image, et surpris lui-même, semble-t-il, de voir sa vie se réordonner autour de ce centre imprévu d'intérêt, notre photographe, traversant tout le reste avec un désintérêt croissant, se prend peu à peu au jeu de la quête. Le film, dès lors, se recentre autour de ce fait nouveau et, de la même façon que « L'Avventura » devenait tout à coup une quête à partir de l'occultation d'une vie — dont nous ne devions plus rien savoir, « Blow Up » devient une quête à partir de l'apparition d'une mort — dont nous ne saurons pas plus.

Le film, donc, se recompose autour de

cette vieille question que formulent depuis longtemps les images-devinettes enfantines (du type : « où se cache le lapin du chasseur ? »), que formula aussi James dans son image-tapis, également Borges avec son tigre cryptogrammique où se cachait l'écriture du Dieu.

Une question dont ici héros et spectateur sentent d'autant plus le poids qu'ils sont périodiquement soumis à la tentation d'aller plus à loisir approfondir cette image qui leur est **réellement** présente, tangible et fugitive. Quel événement s'est tapi dans la trame de cette photo ? Quelle action, manigancée par qui, et qui va où mener, et où le mener, lui, objet de quel complot et, dans ces fils de la vierge, de quelle araignée le jouet ?...

Nous voici désormais au cœur même de la question que le cinéma ne cesse de poser et qu'on ne cesse devant lui de se poser : que voit cet œil et comment ? Ainsi, le cinéma, toujours et nécessairement réaliste, est en même temps toujours et nécessairement fantastique : il est ce qui doit nous permettre de voir surgir de la plus élémentaire réalité le quelque chose de plus ou le quelque chose d'autre qui en exprime la face cachée ou l'invisible essence.

6. Cet épisode central de « Blow Up » se déroule lui-même en trois temps : les photos dans le parc, l'agrandissement révélateur, et le retour au parc pour revoir les lieux — et entendre (quel autre œil aurait saisi la scène ?) comme un bruit de déclic. Entendre ?... Restons-en donc au son, véhicule de cette dernière révélation — ou occultation. Nous ne pouvons que rapprocher cette scène de l'impressionnant finale de la partie de tennis dont la réalité partielle (manque la balle) appelle un complément que vient in extremis remplir le signe sonore du rebond.

Où finit le jeu et où commence la vie ? (« Où finit le violet et où commence le lilas ? » disait Kandinsky) : voilà qui pose sans doute le premier degré du jeu qui consisterait à tenter un quelconque « décryptage ». Un autre degré possible — dans cette voie trop ouverte pour avoir d'issue franche — nous amènerait à nous interroger sur le degré de conviction qu'il faut apporter à certaines attitudes pour que la réalité vienne s'y conformer. De là cette transformation de la même question : quels gestes et pour quel jeu mimer qui, hors les règles de l'actuel jeu social, puissent recevoir la sanction de notre — d'une autre ? — réalité ? En somme : quelle autre société possible ?

7. Il nous faut ici en appeler au grand ancien, Buñuel, à « Viridiana », sa fin. Celle-ci, partie de cartes (à quoi nous référons désormais le tennis antonionien) représente une substitution, aux règles du jeu social (dont l'héroïne a précédemment tenté une transformation catastrophique), des règles qui régissent ce qu'on appelle le « jeu de société » — règles qui sont d'ailleurs, dans l'un et l'autre jeu et dans toute société, parfaitement arbitraires.

Il semble donc bien que ce jeu (plus qu'un jeu et moins qu'un art, plus qu'un rite et moins qu'une institution — sorte d'état second, comme « Belle de Jour ») soit l'univers parallèle où les personnages doivent trouver l'image de leurs contradictions résolues.

Curieux détail : si l'on songe que cette partie de « Viridiana » se joue (comme ces deux autres dont nous la rapprochons désormais) entre un homme et deux femmes, nous voyons que Buñuel a réussi d'une pierre deux coups : d'une part et comme d'habitude être un précurseur, de l'autre : donner de cet épisode (dont il faut signaler que Godard dans « Masculin féminin », avant « Blow Up » et « Persona », avait établi une variante négativement chaste), la seule variante à la fois réaliste, métaphorique et optimiste, bref : le gag absolu.

8. Un dernier retour à « Blow Up ». Si nous respectons les exigences morales autant qu'architecturales du film, nous devons dès lors et nécessairement nous reporter à ce qui doit en constituer le troisième sommet (dans l'ordre de notre découverte, après la photo centrale et la partie finale) : le début, évidemment.

Or qu'y voyons-nous ? Non moins absurdes, quoique réalistes, voici les déplacements obligés de ces autres pions du jeu social dont Antonioni a précisément choisi de **ne pas** traiter dans ses films (mais qui en constituent toujours l'une des faces cachées) : les ouvriers.

9. Nous avons désormais en main un jeu à peu près représentatif des cartes qu'utilise Antonioni dans « Blow Up », d'un bord à l'autre de l'éventail qui du plan latent va jusqu'au plus patent. Un arc dont le cinéma sait relier les en deçà et les en delà pour nous en révéler, obscurément, les desseins.

Nous avons le jeu en main. A partir de là, il est possible que tout ne s'explique, impossible que rien ne se voie.

Michel DELAHAYE.

L'air des plaines

LE VIEIL HOMME ET L'ENFANT Film français de Claude Berri. **Scénario :** Claude Berri, Gérard Brach, Michel Rivelin. **Images :** Jean Penzer. **Musique :** Georges Delerue. **Décors :** Georges Lévy, Maurice Petri. **Son :** Jean Labussière. **Montage :** Sophie Coussein. **Interprétation :** Michel Simon (Pépé), Luce Fabiole (Mémé), Alain Cohen (Claude, l'enfant), Roger Carel (Victor), Paul Préboist (Maxime), Charles Denner (Le père de Claude), Jacqueline Rouillard (L'institutrice), Aline Bertrand, Sylvine Delannoy, Marco Perrin, Elizabeth Rey. **Producteurs :** André Hunebelle, Jean Darvey. **Production :** P.A.C. Valoria, Renn Productions, 1966. **Distribution :** Valoria. **Durée :** 1 h 30 mn.

Le pays réel, sous l'Ancien Régime, c'était la partie de la nation qui payait l'impôt et ne votait pas. Muette et corvéable. Le Tiers maudit. En 1940-44, la France réelle, c'était celle qui se taisait et se terrait, occupée à des histoires de beurre et de patriotisme. En 1967, le cinéma réel, c'est celui qui montre un petit garçon juif, occupé, lui, à ses quatre cents coups, dans un monde où règnent les évidences : les jeux, les animaux, la couleur et l'odeur des choses.

Il faut de la chance, une espèce de grâce, pour s'évader ainsi des ghettos du siècle (la mode, la culture, les plis où la vie se prend...), et renouer, par-delà l'âge d'homme, avec ce qui, un temps, était simplement offert. Cela est un point acquis pour Claude Berri indéniablement. Il a porté son film en lui, n'en estimant la chance de vie qu'à l'envie qu'il avait de le faire. Et une nouvelle fois le miracle s'est produit : le désir a été plus fort que la prudence ; l'offre a fait violence à la demande. Dans un monde de la nécessité (qui est aussi celui du cinéma), où le je, plus que le moi, est devenu haïssable, ce film respire et inspire un air pur. Qui n'est pas l'air des cimes, j'en conviens, mais du moins celui des plaines, où l'on s'ébat.

Vérité de l'autobiographie donc, par quoi certains passent, voyageurs vers plus loin (cela s'appelle la Parole) ; ethnographes et voyants d'eux-mêmes, davantage qu'historiens. Il ne faut pas douter que ceci soit de conséquence, et il importe de le dire. Quand on aura fait le tour des essences précieuses alambiquées par le talent et l'esprit d'à propos, et qu'on sera revenu des mythes où l'époque se fuit (l'or, le sexe, le sang, le moderne et le futurisme), on s'apercevra que le vécu et les jours laissent chez quelques-uns une écume dont le destin est de devenir nacre.

Claude Berri montre un petit garçon, et apparemment rien d'autre, puisque tout s'organise autour de celui-ci : les parents, le couple âgé qui le recueille, les gens du village. Or, on peut dire qu'il n'a touché à un sujet immense que grâce à cette limitation même. Car cet enfant lâché dans le monde des hommes (les Grandes Personnes, les Allemands, les Français, les Juifs ; pluriels inexistants pour l'être qui n'a encore, selon le vœu de Rilke, qu'infiniment de singuliers), cet enfant qui ne comprend pas, ne sait pas, est, par sa seule présence, un jugement. Une prise de conscience irrécusable est provoquée par la simple mise en lumière de ses faits et gestes. Cela est la vertu principale de l'œuvre de Claude Berri. Il a filmé les regards et les cabrioles d'un gamin de huit ans, dans l'indifférence royale des grandes choses, et il a réalisé, ce faisant, un film sur la

terreur, sur la misère et la bonté humaines, sur la précarité de la compréhension, sur le miracle de vivre.

Dès lors, on peut croire l'auteur protégé par son inconscience. Protégé, mais aussi trahi. Car il n'a pas su que le dieu de l'inspiration lui avait donné son œuvre entière avec la première image de cet enfant trouvée au hasard d'une réminiscence. Et il a cherché un surcroît de richesse dans l'introduction d'éléments dramatiques de type classique surajoutés à un scénario dont la vertu essentielle était de se confondre avec une couleur ou un parfum uniques. D'où le personnage de Michel Simon, contrepoids de celui de l'enfant dans un jeu de bascule déséquilibré, qui s'affaisse sous la composition. D'où le drame, et ce qui s'ensuit : les duels de contrastes faciles, les effets comiques savamment prévus, les morceaux de bravoure, les tours de force, le schématisme, la psychologie, et le ton français.

Il suffisait à Claude Berri de rejeter la structure antithétique du scénario fabriqué (un enfant juif recueilli par un vieil antisémite pétainiste, bourru mais-meilleur - qu'il - ne - semble) plaqué sur l'idée, ou plutôt sur l'impression, de départ, pour faire un vrai film d'homme libre. Il aurait suffi simplement que le vieillard ne fût pas antisémite, je veux dire : qu'il ne fût pas un vieillard de synopsis, mais un vieillard de réalité, à la limite, de légende. Sacrifiées les idées de script, serait resté un **sujet**, immense (celui qui, dans le film ainsi dénaturé, ne peut plus faire que transparaitre, par intermittences) : l'histoire d'un petit garçon juif qui vivait sa vie en toute insouciance dans la campagne française, vers 1943. Et c'eût alors été un film réel de l'enfance réelle. — Jacques LEVY.

A l'assaut de l'image

LA LONGUE MARCHE. Film français en cinémascope d'Alexandre Astruc. **Scénario :** Alexandre Astruc et Jean-Charles Tachella. **Dialogues :** Jacques-Laurent Bost. **Images :** Jean-Jacques Rochut. **Musique :** Antoine Duhamel. **Décors :** Pierre Cadiou. **Costumes :** Louis Seuret. **Assistant :** Marc Simenon. **Montage :** Claudine Bouché. **Son :** P.-L. Calvet. **Interprétation :** Robert Hossein (Carnot), Maurice Ronet (Chevalier), Jean-Louis Trintignant (Philippe), Paul Frankeur (Morel), Jean-Pierre Kalfon (Pitou), Vincent Kaldor (Chabrol), Berthe Granval. **Producteur** : L. Jeffrey Selznick. **Production :** Transatlantic Prod., 1966. **Distribution :** C.F.D.C. **Durée** : 1 h 30 mn.

« Après « Education sentimentale » j'en ai eu marre de voir mes personnages se heurter à ces éternelles histoires de bonnes femmes. J'ai voulu qu'ils se heurtent à autre chose... ». « Welles, il était doué ce gosse, mais il a tout raté, au lieu de faire gentiment son boulot, avec humilité... » « La Splendeur des Amberson ? » — « Dégueulasse ! »

Astruc, le grand absent du cinéma français, reprend la parole. Plusieurs émissions de télévision lui sont consacrées — « Cinéastes de notre temps » ; « Thème et variations » ; « Caméra stylo » (émission régulière qu'il réalise lui-même). Et ceci pendant que la plupart de ses films sont programmés sur le petit écran. Chacun a donc pu mesurer l'évolution de l'auteur d'un film à l'autre, et surtout les décalages entre ses théories successives et leur mise en œuvre. Car, en 1967, Astruc, ses films, ses écrits, son évolution, ses programmes T.V., et ses dires forment un écheveau incroyablement emmêlé de contradictions et de désaveux. Indéfinissable, incernable.

En 47/49, la « Caméra stylo » : substituer au film-illustration décadent du type « Chartreuse de Parme », un moyen d'expression aussi complexe, riche, libre, que celui du langage écrit. Curieusement, aussitôt sa main à la pâte, Astruc restreint son champ d'investigation. Il dit, aujourd'hui, que le cinéma était trop jeune pour ses premières théories, pourtant adoptées, et avec quel succès ! par les jeunes cinéastes dès 1959. Il renie aussi les influences flagrantes qu'il a subies. Celle, primordiale (« Rideau cramoisi », « Mauvaises Rencontres »), de Welles. Au nom d'une panacée universelle, exclusive : la « mise en scène ».

Qu'est-ce que la « mise en scène » ? « Une certaine confiance faite au monde tel qu'il est... le mouvement du corps, immédiatement révélateur, comme tout ce qui est physique, la danse, un changement de rythme, un regard de femme... » (« Cahiers » n° 100). Autant dire un moyen d'expression **essentiellement** visuel, nourri de toute la gamme des potentiels de significations spécifiques à l'image mobile : l'espace et le temps, l'apparence et le mouvement.

Sur ce point, Astruc est intraitable. Le cinéma sera mise en scène ou ne sera pas. Et, « mise en scène » en bandoulière, il traine désormais dans une même boue Orson Welles (en particulier le Welles shakespearien), Bergman, Resnais, Antonioni, ainsi que tout le jeune cinéma. Une paille ! L'art du cinéma reprend conscience de sa liberté, Astruc, lui, redouble d'efforts pour enserrer ses films dans ses moules. Au point que son dernier long métrage, au lieu d'être la résolution d'un problème, voire la démonstration d'un théorème, semble finalement ne démontrer que ses propres postulats.

Du « Rideau cramoisi » à « Education sentimentale », à travers « Les Mauvaises Rencontres », « Une vie », et « La Proie pour l'ombre », Alexandre Astruc, comme il le dit lui-même, s'est essentiellement occupé des « bonnes femmes », des problèmes des rapports sentimentaux et physiques des deux sexes et des répercussions sur le caractériel des particularités physiologiques, sources, pour lui, de ces difficultés. Films au demeurant profondément tragiques, débouchant tous, sinon sur l'espoir, du moins sur la vie.

Avec « La Longue Marche », dont il écrit le scénario immédiatement après « Education... », il change volontairement son fusil d'épaule. Il visait la vie, il tire maintenant droit sur l'au-delà, vers ces zones à peine énumérables, trop simples et trop profondes. Retournement d'ailleurs illustré par deux moyens métrages qu'il tourne pour la télévision avant « La Longue Marche ». Ni femmes, ni sentiments dans « Le Puits et le pendule », dans « Evariste Galois ». Mais deux hommes d'emblée coincés par, au choix, une série de pièges mortels, un duel, le destin, la mort, ou le temps. Figures d'une abstraction.

L'arbitraire abstrait, le no man's land de la vie dans « La Longue Marche », ce sont les Cévennes en 1943-1944. Opaque, vide tout à la fois, ce décor n'est plus le champ lumineux du duel de Galois, ni la prison géométrique de l'Inquisition. L'homme, ici, est à l'origine des temps. Sa peau, il en est seul responsable. Chaque fourré, chaque pierre la remet en question. « La Longue Marche » a soixante plans : à cause des Cévennes. On ne peut pas découper dans la glace, surtout lorsqu'elle brûle. Bazin prenait la neige de « La Symphonie pastorale » pour les passés simples de Gide. Dans ce phrasé long, mélange de rigueur et de sauvagerie, tout Astruc s'exprime. Indéterminés, donc abstractifs, les plateaux, condition première du film, sont lieux géométriques.

L'aurait-il voulu, l'auteur de « Une vie » aurait pu, de biais, introduire dans son film une ou plusieurs femmes. Le Ministre, présence sans importance, voire le médecin, étaient métamorphosables. Mais l'univers de « La Longue Marche » est exclusivement masculin. Qu'importent, ici, hommes ou femmes. L'œuvre est au-delà. Ce groupe d'hommes n'est pas surcroît de réalisme, mais prolonge l'indétermination du décor. Cadre de la vision générale des choses. Contrairement aux deux moyens métrages, les personnages pris en bloc réagissent aux événements, et de ces réactions naissent, à l'intérieur du groupe, les conflits.

La Résistance est, certes, cadre propice à ces conflits. Elle n'est même que cela. Astruc dédaigne la réalité historique et la réalité tout court. Ses maquisards n'ont aucune consistance politique et sociale. Ils tirent comme les cow-boys de Paviot et vadrouillent à découvert comme les derniers des péquenots. Quant à Hossein, Trintignant et Ronet, ils sont plus proches de l'Elysées-Matignon que des maquis cévenols. La Résistance, comme la France de 44, est pour Astruc la condition d'un état de crise. « C'est dans les moments de crise que la vérité prend une dimension

cinématographique. Elle peut être photographiée. Elle devient spectaculaire. » Coinçant ses personnages dans l'ensemble confus des résistances qu'ils affrontent, il exacerbe leurs nerfs dans l'affrontement suprême : homme-mort. Cévennes et résistance instituées, la « mise en scène » peut jouer à fond ; elle est censée exprimer globalement caractères et motivations. Ainsi, « La Longue Marche » est essentiellement, construite à partir d'une dynamique visuelle. Les possibilités symboliques du geste y sont poussées à l'extrême. Plus que symboles figés en un sens unique, ces significations se métamorphosent ici au fur et à mesure de leur déroulement. Et, par la complexité de leurs connexions, les symboles gestuels simples atteignent à un quasi-langage. Un geste, un regard, remplaçant les transitions du dialogue. Ceci imposait une utilisation particulière de l'espace-temps, favorable à ces métamorphoses. Nous sommes bien loin du format carré, du montage « court » (« Rideau cramoisi », « Mauvaises rencontres ») ou des plans plus longs (« Une vie ») qui enregistraient une continuité de temps plus importante et une complexité gestuelle plus subtile, encore contingente, toutefois, des chutes de tension et autres morcellements du changement de plan. Dans ce dernier film, Astruc enserre d'un coup l'espace et le temps, en longues phases. Ses personnages ne risquent donc pas d'être des illustrations de caractères typés ; ils vivent, dans les mouvements du temps. Mais le verbe ?

« Etrange fonction du verbe qui donne aux grands films d'aujourd'hui la seule dimension possible », écrivait ici-même, il y a quelque temps déjà, A. Téchiné. L'anachronisme de « La Longue Marche » tient avant tout dans ce rejet forcené de l'épaisseur du parler. La fonctionnalité du dialogue étant la condition première à l'expression exhaustive par la « mise en scène ».

La parole n'est ici qu'un son. Plus musicale que réellement signifiante d'une personnalité, elle est réduite au minimum — brèves syllabes impératives, dialogues neutres dont le seul but est la communication objective. Prisonnier des exigences de la « mise en scène », le mot est engendré, ou prolongé (on ne peut savoir), par le corps. Contradiction : le dialogue, en certaines scènes (altercation Trintignant-Hossein ; puis Ronet-Trintignant) reprend le dessus. Scènes à la réflexion fondamentales. Parce qu'elles contribuent largement au développement des divers caractères. Parce qu'elles sont en opposition totale avec les principes d'Astruc et rompent la continuité d'une œuvre dont c'est là l'attribut essentiel. En effet, si la « mise en scène » a pour fonction de fondre d'un seul tenant apparences et réalité, ces scènes dialoguées dissocient éléments visuels et significations, sous-entendant un instant les uns au profit des autres. Et elles prouvent alors que la « mise en scène » selon Astruc, même à l'intérieur des restrictions qu'elle implique déjà (nécessité de moments de crises), est incapable d'exprimer globalement une réalité, sans que le verbe vienne à son secours. Ce moyen d'expression soi-disant exhaustif n'est donc en fait qu'une partie, et la moindre, d'une syntaxe cinématographique qui le dépasse.

Plus grave encore est ce refus presque constant des attributs de la sémantique. Car loin d'être un postulat vital, c'est le refus d'une densité nécessaire. Privés d'un verbe substantiel, les héros de « La Longue Marche » sont imprécis, linéaires et, finalement, excessivement typés. Sans passé, sans opacité subjective, sans motivations profondes. Le geste seul les exprime : comme le décor, ils sont institués non par l'épaisseur de signifiés, mais par la sécheresse de signifiants, d'actes symboliques sans prolongements. Quelles que soient les intentions, métaphysiques et profondes autant qu'Astruc les ambitionne, elles n'en sont pas moins virtuelles, non effectives.

Enfin et surtout, ce bref dialogue qu'Astruc s'autorise est le fait d'un dialoguiste. La parole, souvent littéraire, est ici doublement en heurt : avec la fonctionnalité de sens où elle reste contenue ; avec la réalité de l'image et de la situation présentée. Ce texte, artificiel dans sa contexture comme dans son agencement, déséquilibre l'œuvre à ses moments clés.

Alors ? Ce qui synthétise cet ensemble de contradictions, de théories hâtives et d'influences aussi complaisamment subies que désavouées, c'est Astruc lui-même : un sens tragique de la situation humaine, désaccords perpétuels entre de petits personnages et un monde trop haut, qui excède. L'auteur, pour une fois, dépasse l'œuvre. Curieusement, cette vision du monde semble s'épancher à ses dépens, dernière résistance d'une authenticité perdue. Désireux de paraphraser les grands « metteurs en scène » U.S., Astruc se veut comme eux « populaire ». Sa peur, ce sentiment constant de menace, au lieu de lui régler son compte comme le fait Bergman, avec rigueur et culot, il se croit forcé, pour les besoins de la « mise en scène », de l'exprimer sous des masques caducs, empruntés, dont tout le monde, lui le premier, se fiche éperdument. Mais le « grand public » n'aime pas la demi-mesure : il demande soit une histoire, une vraie, correctement contée, soit une surprise, un écart nouveau, qui le dépasse mais le subjugue. Astruc reste au delà et en deçà, cependant qu'il se rate lui-même. Aujourd'hui, c'est un renouvellement authentique, clair, serein qu'on attend. La substitution des fausses solutions, des évidences théoriques tronquées par l'acuité pure d'une culture enfin assumée, simplement, en mettant bas les masques. — Sébastien ROULET.

DU NOUVEAU POUR LES JEUNES

Vous qui voulez devenir acteurs,
il existe enfin
un cours d'Art Dramatique
qui vous enseignera

comment jouer devant une caméra, tant au cinéma qu'à la Télévision

L'acteur moderne
n'a plus le droit d'ignorer
la technique du cinéma
et de la télévision.
Il fait partie de l'image :
Aussi doit-il savoir
comment une caméra LE VOIT !
Quelles sont les différences
essentielles de jeu
d'un objectif à l'autre.
Il doit aussi apprendre à jouer,
comme au cinéma,
par « petits bouts de scènes ».
Il doit savoir
maintenir un jeu
ou une émotion
autant de fois qu'il y aura
de prises-caméra.
Il lui faudra parfois répéter
30, 40, 50 fois le même jeu,
la même émotion.

●

Les cours,
assurés par un metteur en scène,
placent l'acteur
dans les conditions de travail
du tournage.

●

Ouverture des Cours en
Septembre :

RENSEIGNEMENTS :

NAC, 31, rue Chaptal.
Tél. : Tri 06-39

Biofilmographie de S. Fuller (suite de la page 33)

(suite de la page 33)

au cours du hold-up d'une bijouterie. Il n'y parvient pas et meurt abattu sur la grande roue du luna-park.
Le film est en réalité un remake fidèle de « The Street with no Name » (La Dernière Rafale) de William Keighley (Fox-1948). Ryan succède à Richard Widmark et Stack à Mark Stevens. L'argument est identique.
Premiers titres : « Kimono ». « The Tokyo story ». Dernier titre : « Operation Tokyo ».

1957 RUN OF THE ARROW (Le Jugement des Flèches). 85 min. **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Samuel Fuller pour Radio-Keith Orpheum / Globe Enterprises. Prod. **Scén.** : Samuel Fuller. **Phot.** : Joseph Biroc (Technicolor-RKO Scope). **Déc.** : Albert S. d'Agostino, Jack Okey (a.d.), Bert Granger (s.d.). **Mus.** : Victor Young. **Mont.** : Gene Fowler jr. **Ass.** : Ben Chapman. **Prod. man.** : Gene Bryant. **Interprétation** : Rod Steiger (O'Meara), Sarita Montiel (Yellow Mocassin), Brian Keith (Capitaine Clark), Ralph Meeker (Lieutenant Driscoll), Jay C. Flippen (Walking Coyote), Charles Bronson (Blue Buffalo), Olive Carey (Mrs. O'Meara), H.M. Wynant (Crazy Wolf), Neyle Morrow (Lieutenant Stockwell), Frank de Kova (Red Cloud), Carleton Young (Docteur), Col. Tim Mc Coy (Général Allen), Stuart Randall (Colonel Taylor), Frank Warner (Ballad singer), Billy Miller (Silent Tongue), Chuck Hayward (Caporal), Chuck Roberson (Sergent).
Sujet : Le jour même où le général Lee remet à Grant la reddition de l'armée sudiste, le soldat O'Meara tire sur le lieutenant nordiste Driscoll et le blesse. Il conduit sa victime à son campement, la fait soigner et garde en souvenir la balle qui est la dernière de la guerre de Sécession. Honteux de la défaite de l'armée sudiste, O'Meara quitte sa famille et ses amis et rencontre un vieil indien nommé Walking Coyote. Il décide alors de vivre avec les Indiens mais les Sioux capturent les deux hommes. Walking Coyote demande alors à subir avec son ami O'Meara la « course de la flèche », épreuve dans laquelle le condamné, après avoir eu une légère avance est poursuivi des guerriers qui lui lancent des flèches. Au cours de l'épreuve Walking Coyote meurt alors que O'Meara est sauvé par une indienne, Yellow Mocassin. O'Meara demande à Blue Buffalo, le chef, la permission de devenir un des membres de la tribu. Le chef accepte et O'Meara peut épouser Yellow Mocassin. Il est chargé par Blue Buffalo de guider une colonne de militaires chargés de construire un fort. Le capitaine Clark qui commandait la colonne est tué et le lieutenant Driscoll le remplace. Driscoll fait construire le fort sur le terrain réservé aux Indiens, malgré les avertissements d'O'Meara. Blue Buffalo envahit avec ses guerriers le fort, l'incendie et capture Driscoll. O'Meara l'achève avec la balle qu'il avait gardée au moment où les Indiens s'apprêtent à l'écorcher vif.
Angie Dickinson double vocalement Sarita Montiel.

1957 CHINA GATE (Inédit en France). 97 min. **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Samuel Fuller pour Globe Enterprises Inc. **Scén.** : Samuel Fuller. **Phot.** : Joseph Biroc (Cinemascope). **Déc.** : John Mansbridge (a.d.), Glen Daniels (s.d.). **Mus.** : Victor Young « extended by his old friend » Max Steiner. **Mont.** : Gene Fowler jr., Dean Harrison. **Ass.** : Harold E. Knox. **Eff. spé.** : Norman Breedlove, Linwood Dunn. **Cos.** : Harry West, Bean van den Ecker. **Lyric** : « China Gate » de Victor Young et Harold Adamson chanté par Nat King Cole. **Interprétation** : Gene Barry (Brock), Angie Dickinson (Lia), Nat « King » Cole (Goldie), Paul Dubov (Capitaine Caumont), Lee van Cleef (Major Cham), George Givot (Caporal Pigalle), Gerald Milton (Soldat Andreades), Neyle Morrow (Leung), Marcel Dalio (Père Paul), Maurice Marsac (Colonel de Sars), Warren Hsieh (Boy), Paul Busch (Caporal Kruger), Sasha Harden (Soldat Jaszi), James Hong (Charlie), William Soo Hoo (Moi Leader), Walter Soo Hoo (Garde), Weaver Levy (Khuan), Ziva Rodann (Indochinoise).
Sujet : 1954. Lia accepte de conduire un commando français jusqu'au dépôt de munitions des communistes chinois, à condition que son jeune fils aille aux U.S.A. pour y être élevé. Brock, qui a autrefois connu Lia dont il a eu ce fils dirige le commando. Les sentinelles ennemies sont mises hors de combat mais quelques-uns des hommes de Brock sont tués par l'ennemi, notamment le caporal Pigalle. Lia atteint la ville où se trouve le dépôt de munitions. Elle y retrouve le Major Cham qu'elle connait et qui commande la garnison locale. Elle rejoint alors Brock et lui donne les renseignements qu'elle possède. Brock et ses compagnons placent les explosifs mais la mèche est découverte. Lia tue Cham en le précipitant dans le vide et fait sauter le dépôt au prix de sa vie. Brock parvient à s'enfuir en avion. Ce dernier s'écrase mais Brock échappe à la mort. Il rejoint le O.G. et, conscient du sacrifice de Lia, décide de prendre soin de son fils.

1957 FORTY GUNS (Quarante Tueurs). 79 min. **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Samuel Fuller pour Globe Prod. Inc. - 20th Century-Fox. **Scén.** : Samuel Fuller. **Phot.** : Joseph Biroc (Cinemascope). **Déc.** : John Mansbridge (a.d.), Walter M. Scott, Chester Bayhi (s.d.). **Mus.** : Harry Sukman. **Mont.** : Gene Fowler jr. **Eff. spé.** : Norman Breedlove, L.B. Abbott, Linwood Dunn. **Cos.** : Charles Le Maire, Leah Rhodes. **Ass.** : Harold E. Knox. **Lyrics** : « High Ridin' Woman » de Harry Sukman et Harold Adamson. « God has his Arms around Me » de Victor Young et Harold Adamson. **Interprétation** : Barbara Stanwyck (Jessica Drummond), Barry Sullivan (Griff Bonnell), Dean Jagger (Ned Logan), John Ericson (Brockie Drummond), Gene Barry (Wes Bonnell), Robert Dix (Chico Bonnell), Jack « Jidge » Carroll (Barney Cashman), Paul Dubov (Juge Macy), Gerald Milton (Shotgun Spanger), Ziva Rodann (Rio), Hank Worden (John Chisum), Sandra Wirth (Amie de Chico Bonnell), Eve Brent (Louvenia Spanger), Neyle Morrow (Wiley), Chuck Roberson (Swain), Chuck Hayward (Charlie Savage).
Sujet : Brockie et ses amis sèment la terreur dans une petite ville de l'Ouest. Griff Bonnell intervient et fait mettre Brockie en prison. Mais sa sœur la toute puissante Jessica Drummond le fait libérer. Wes, le frère de Griff, épouse Louvenia Spanger mais le jour de ce mariage, au cours de la cérémonie, Brockie fait feu sur Griff et blesse mortellement Wes. Griff arrête Brockie qui s'évade, se servant de Jessica comme d'un bouclier. Griff tire une balle sur Jessica qui s'écroule, puis abat Brockie. Jessica survit à sa blessure et lorsque Griff quitte la ville elle part avec lui.
Titre de tournage : « Woman with a Whip ».

1958 VERBOTEN (Ordres Secrets aux Espions Nazis). 87 min. **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Samuel Fuller pour Globe Enterprise. **Scén.** : Samuel Fuller. **Phot.** : Joseph Biroc. **Déc.** : John Mansbridge (a.d.), Glen L. Daniels (s.d.). **Mus.** : Harry Sukman, Ludwig van Beethoven, Richard Wagner. **Mont.** : Philip Cahn. **Prod. man.** : Ben Chapman. **Eff. spé.** : Norman Breedlove. **Cam.** : William Cline. **Unit man.** : Walter Daniels. **Ass.** : Gordon Mc Lean. **Cos.** : Bernice Pontrelli, Harry West. **Tech. adv.** : Commandant Raymond Harvey (Ist US Infantry Division). **Lyric** : Mack David et Harry Sukman par Paul Anka. **Interprétation** : James Best (Sergent David Brent), Susan Cummings (Helga Schiller), Tom Pittman (Bruno Eckart), Paul Dubov (Capitaine Harvey), Harold Daye (Franz), Dick Kallman (Helmuth), Stuart Randall (Colonel), Steven Geray (Maire), Anna Hope (Mme Schiller), Robert Boon (Officier S.S.), Sasha Harden (Erich), Paul Busch (Guenther), Neyle Morrow (Sergent Kellogg), Joseph Turkel (Soldat), Charles Horvath (L'homme à la fille rasée).
Sujet : L'Allemagne à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Trois soldats américains traquent un soldat nazi dans un petit village. Ce dernier réussit à en tuer deux mais le troisième, le sergent David Brent, l'abat. Brent est alors recueilli par Helga Schiller qui le soigne et le cache lorsque les nazis envahissent le village. Les forces américaines occupent le village. Brent épouse Helga et est nommé au centre américain de ravitaillement. Bruno Eckart, ancien ami d'Helga, revient à Rothbach. C'est un nazi farouche et il entraîne de jeunes allemands à préparer une renaissance du nazisme. Ils forment le groupement des Werewolf et multiplient les coups de main, en particulier contre les postes américains. Brent découvre que Franz, le jeune frère d'Helga, est un nazi convaincu. Pour lui montrer ce qu'a été le régime nazi, Helga l'emmène à Nuremberg. Franz comprend la vérité et se précipite dans le wagon qui sert de lieu de réunion aux hommes de Bruno. Ce dernier l'y surprend et, au cours du combat qu'ils se livrent, le feu se communique au wagon. Franz assomme Bruno qui meurt carbonisé. Brent intervient et sauve Franz qui allait être brûlé vif.
Vieux projet de Fuller devant être interprété par Gene Evans.

1959 THE CRIMSON KIMONO (Inédit en France). 82 min. **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Samuel Fuller (Columbia-Globe Enterprise Production). **Scén.** : Samuel Fuller. **Phot.** : Joseph Biroc. **Déc.** : William Flannery, Robert Boyle (a.d.), James M. Crowe (s.d.). **Mus.** : Harry Sukman. **Mont.** : Jerome Thoms. **Cos.** : Bernice Pontrelli. **Ass.** : Floyd Joyer. **Interprétation** : Victoria Shaw (Christine Downes), Glenn Corbett (Detective Sergent Charlie Bancroft), James Shigeta (Detective Joe Kojaku), Anna Lee (Mac), Paul Dubov (Casale), Jaclynne Greene (Roma), Neyle Morrow (Hansel), Gloria Pall (Sugar Torch), Barbara Hayden (Mother), George Yoshinaga (Willy Hidaka), Kaye Elhardt (Nun), Aya Oyama (Sœur Gertrude), George Okamura (Karate), Reverend Ryosho S. Sogabe (Prêtre), Robert Okazaki (Yoshinaga), Fuji (Shuto).
Sujet : une stripteaseuse, Sugar Torch, est écrasée après qu'un homme lui eut tiré dessus. Joe Kojaku s'occupe de l'enquête. Christine Downes, un peintre, révèle à l'inspecteur Charlie Bancroft, qui mène l'enquête avec Joe, qu'un certain Hansel accompagnait Sugar. Elle dessine le portrait de ce dernier. Joe et Charlie s'éprennent tous les deux de Christine mais leur enquête piétine. Finalement tout se résout avec la mort de Roma, la maîtresse de Hansel, qui abattue par Joe, avoue en mourant qu'elle a tué Sugar par jalousie. Christine reste avec Joe, qu'elle a préféré à Charlie.

1960 UNDERWORLD U.S.A. (Les Bas-Fonds New-Yorkais). 99 min. **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Samuel Fuller (Columbia-Globe Enterprise Production). **Scén.** : Samuel Fuller. **Phot.** : Hal Mohr. **Déc.** : Robert Peterson (a.d.), Bill Calvert (s.d.). **Mus.** : Harry Sukman. **Mont.** : Jerome Thoms. **Ass.** : Floyd Joyer. **Cos.** : Bernice Pontrelli. **Interprétation** : Cliff Robertson (Tolly Devlin), Dolores Dorn (Cuddles), Beatrice Kay (Sandy), Paul Dubov (Gela), Robert Emhardt (Connors), Larry Gates (Driscoll), Richard Rust (Gus), Gerald Milton (Gunther), Allan Gruener (Smith), David Kent (Tolly à 12 ans), Tina Rome (Une Femme), Sally Mills (Connie), Robert P. Lieb (Officier), Neyle Morrow (Barney), Henry Norell (Docteur de la prison), Peter Brocco (Vic Farrar).
Sujet : Tolly Devlin voit quatre hommes assassiner son père. Il décide de le venger. Le seul agresseur qu'il ait reconnu, Vic Farrar, étant en prison, Tolly se fait arrêter. Il force Vic à avouer le nom de ses complices : Gela, Gunther et Smith. Ceux-ci appartiennent au Syndicat du Crime que dirige Connors. Tolly sauve Cuddles, une entraîneuse et réussit à rencontrer Gela qui l'engage comme homme de main. Driscoll de la police, est décidé à démanteler le Syndicat du Crime et Tolly accepte de collaborer avec lui. Cuddles qui a vu un meurtre commis par Smith, dépose et celui-ci est arrêté. Grâce à de faux documents remis par Driscoll, Tolly fait croire à Gela et à Connors que Gunther les a vendus. Gunther est assommé et brûlé vif dans sa voiture. Tolly persuade de même Connors que Gela est un traître. Gus tue Gela sur ordre de Connors. Tolly décide de quitter le gang mais Driscoll lui demande de l'aider à mettre Connors hors d'état de nuire. Tolly accepte et provoque la mort de Connors, électrocuté dans sa piscine, mais il est abattu par Barney, son garde du corps, et meurt dans la rue, de façon très « A Bout de souffle ».
Fuller présente lui-même le film dans le trailer.

1962 MERRILL'S MARAUDERS (Les Maraudeurs attaquent). 98 min. **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Milton Sperling pour United States Production. **Scén.** : Milton Sperling, Samuel Fuller d'après l'histoire de Charlton Ogburn jr. **Phot.** : William Clothier (Technicolor). **Phot. adj.** : Higino J. Falorina. **Mus.** : Howard Jackson. **Mont.** : Folmar Blangsted. **Ass.** : William Kissel. **Eff. spé.** : Ralph Ayres. **Prod. sup.** : William Magginetti. **Cons. tech.** : Lieut.-Col. Samuel Wilson. **Interprétation** : Jeff Chandler (Brig. gen. Frank Merrill), Ty Hardin (Lieutenant Lee Stockton), Peter Brown (Bullseye), Andrew Duggan (Major George Nement), Will Hutchins (Chowhound), Claude Akins (Sergent Kolowicz), Luz Valdez (Jeune birmane), John Hoyt (Général Stilwell), Charles Briggs (Muley), Vaughan Wilson (Colonel Bannister), Jack Williams (Medic), Chuck Hicks (Caporal Doskis), Pancho Magolona (Taggy), Chuck Hayward (Officier), Chuck Roberson (Officier américain et Sentinelle japonaise tombant du haut du mirador).
Sujet : Birmanie, 1944. L'unité 5307, dirigée par le général Merrill, fait route vers Walawbum. Les soldats, surnommés les « Merrill's Marauders » attaquent et détruisent Shaduzup, sur la route de Myitkyiana, mais le combat et la progression dans la jungle birmane les épuisent. Le lieutenant Stockton et le major Nemeny demandent à Merrill de renoncer à atteindre Myitkyiana mais, fidèle à sa promesse, Merrill refuse. Après une marche harassante, lui et ses hommes arrivent en vue de Myitkyiana. Ils sont attaqués à l'aube par les Japonais. Le combat est féroce et les Japonais sont repoussés. Mais les « Marauders » sont totalement épuisés et incapables d'avancer. Merrill leur demande de continuer mais il s'écroule. Les « Marauders » se mettent alors en marche vers Myitkyiana qu'ils prendront d'assaut, galvanisés par l'exemple de leur chef.

1963 SHOCK CORRIDOR (Shock Corridor). 101 min. **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Samuel Fuller (Allied Artists-A Leon Fromkess and Sam Firks Production). **Scén.** : Samuel Fuller d'après son scénario « Straitjacket ». **Phot.** : Stanley Cortez. **Déc.** : Eugene Lourie (a.d.), Charles Thompson (s.d.). **Mus.** : Paul Dunlap. **Mont.** : Jerome Thoms. **Chor.** : John Gregory. **Ass.** : Floyd Joyer. **Gén.** : Ray Mercer. **Eff. spé.** : Lynn Dunn. **Prod. man.** : Rudolph Flothow. **Cos.** : Einar H. Bourman. **Cont.** : Mary Chaffe. **Interprétation** : Peter Breck (Johnny), Constance Towers (Cathy), Gene Evans (Boden), James Best (Stuart), Hari Rhodes (Trent), Larry Tucker (Pagliacci), William Zuckert (Swanee), Philip Ahn (Dr. Fong), Neyle Morrow (Psycho), John Mathews (Dr. Cristo), Chuck Roberson (Wilkes), John Craig (Lloyd), Frank Gerstle (Lieutenant de police), Paul Dubov (Dr. Menkin), Rachel Romen (Nymphomane qui chante), Linda Randolph (Professeur de danse), Marie Devereaux (Nymphomane), Lucille Curtis, Wally Campo, Karen Conrad, Barbara Perry, Marlene Manners, Jeanette Dana, Allison Daniell, Chuck Hicks, Ray Baxter, Linda Barrett, Harry Fleer.
Sujet : Pour découvrir l'assassin de Sloan, tué dans un asile, un journaliste, Johnny, déclare avoir voulu violer sa sœur et se fait interner dans l'asile en question. Hanté par le désir d'obtenir le prix Pulitzer, il partage l'existence des déments. L'un d'eux, Stuart, qui se prend pour un général sudiste, a assisté au meurtre mais ignore qui est l'assassin. Trent, le second témoin, est un noir, obsédé par le K.K.K., se prenant lui-même pour un raciste anti-noir forcené. Au moment où il allait révéler le nom de l'assassin, Trent a une crise violente et il est isolé. Le dernier témoin, Boden, reste l'unique chance de Johnny. Boden, ex-savant de la NASA a été traumatisé par ses recherches nucléaires et il se comporte comme un enfant. Grâce à lui Johnny apprend que l'assassin est Wilkes, le surveillant. Mais lui-même a déjà sombré dans la démence. Il force Wilkes à avouer son crime mais, deviendra dès lors, un pensionnaire véritable de l'asile.
Les séquences oniriques du film, en couleurs, sont composées de chutes de « House of Bamboo » et de plans de « Tigrero », le film-projet de Fuller, jamais abouti.
Premiers titres du film : « Strait-

jacket », « The Long Corridor ».
1963 THE NAKED KISS (Police Spéciale). **Real.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Leon Fromkess, Sam Firks (Exec.). Samuel Fuller (An F. and F. Production/ Allied Artists). **Scén.** : Samuel Fuller. **Phot.** : Stanley Cortez. **Déc.** : Eugene Lourie (a.d.), Victor Gangelin (s.d.) **Mus.** : Paul Dunlap **Mont.** : Jerome Thoms **Ass.** : Nate Levinson, John Gaudioso. **Cos.** : Act III, Einar H. Bourman **Cam.** : Frank Dugas. **Prod. man.** : Herbert G Luft. **Sc. sup.** : John Dutton. **Props** : Tom Coleman. **Title** : Pacific Title. *« Santa Lucia »* chantée par John Guarniere. **Interprétation** : Constance Towers (Kelly), Anthony Eisley (Griff), Michael Dante (Grant), Virginia Grey (Candy), Patsy Kelly (Mae), Betty Bronson (Miss Josephine), Marie Devereux (Buff), Karen Conrad (Dusty), Linda Francis (Rembrandt), Barbara Perry (Edna), Walter Mathews (Mike), Betty Robinson (Bunny). Gerald Michenaud (Kip), Christopher Barry (Peanuts), George Spell (Tim), Patty Robinson (Angel Face), Neyle Morrow (Officer Sam), Monte Mansfield (Farlunde), Fletcher Fist (Barney), Gerald Milton (Zookie), Breena Howard (Redhead), Sally Mills (Marshmallow), Edy Williams (Hatrack), Michael Barrere (Jeune délinquant), Patricia Gayle (Nurse), Sheila Mintz (Receptionniste), Bill Sampson (Jerry), Charlie (Charlie).
Sujet : Kelly, une prostituée, chassée *de la ville où elle habitait,* **arrive à** Grantville. Elle y fait la connaissance de Griff, un policier qui lui ordonne de quitter la ville. Kelly passe outre et se fait engager à l'hôpital orthopédique pour enfants. Ceux-ci l'adorent très rapidement. Kelly ayant volontairement renoncé à la prostitution, Griff décide de lui laisser une chance. Kelly fait la connaissance de Grant à qui la ville appartient pratiquement. Ils *s'éprennent l'un de l'autre et décident* de se marier. Griff menace alors Kelly de tout révéler à Grant si elle persiste dans ce projet. Kelly révèle elle-même tout à Grant. Mais elle surprend Grant avec une fillette. Elle le tue et Griff l'arrête. Kelly parvient à reconnaître la fillette, lui fait tout avouer et est libérée. Bien que, dès lors, les habitants souhaitent la voir rester, Kelly quitte la ville.
Premier titre : « The Iron Kiss » Les plans de Venise ont été tournés par Fuller, lors d'un voyage (1954). Il s'agit de plans en 16 mm couleur gonflés en 35 noir et blanc.
1967 CAINE. Réal. : Samuel Fuller. Prod. : Skip Steloff. Mark Cooper, Jose Luis Calderon (A Heritage / Calderon Production). **Scén.** : Samuel Fuller d'après le roman de Victor Canning. **Interprétation** : Burt Reynolds (Caine), *Barry Sullivan (Mallare),* Arthur Kennedy (Le docteur) Silvia Pinal (La femme), Enrique Lucero (Le policier). En tournage au Mexique, à Vera Cruz, Manzanillo, Mexico

V) PROJETS

SAMPAN : devait être tourné en extérieurs en Chine
THE LOVERS : devenu **Shockproof.**
1946 **THE LUNATIC** : devenu **Shock Corridor.**
1950 **RED SQUARE** : « C'est l'histoire d'un garde russe qui veille le tombeau de Lénine sur la Place Rouge C'est l'histoire de ce qui arrive quand un soldat russe se met à penser par lui-même. »
1954 **THE STORY OF ESTHER COSTELLO**: sur une infirme. Abandonné par Fuller et tourné par David Miller avec Joan Crawford dans le rôle que Fuller prévoyait pour Bette Davis
1955 **TIGRERO** : « Il s'agit d'un couple très amoureux Face à la mort le mari qui pouvait au prix de sa vie sauver celle de sa femme la laisse mourir parce que s'il l'aime beaucoup, il s'aime lui-même un petit peu plus encore. » Fuller impressionna pour ce film-projet 2 500 m de scope-couleurs au Brésil. Quelques plans en sont utilisés dans « Shock Corridor ».
1957 **THE BIG RED ONE** : « C'est l'histoire de la première division d'Infanterie US Je raconte l'histoire de la Seconde Guerre mondiale du premier coup de feu jusqu'au tout dernier *Je raconte l'histoire du premier homme* qui pressa la gâchette. du premier homme qui a été tué et du dernier homme qui a été tué. Mon histoire se passe dans sept pays · cinq hommes, sept femmes. J'essaie de montrer l'abêtissement qui se cache derrière l'héroïsme. »
1960 **SANDS OF THE SAHARA** : sur la guerre d'Algérie
1964 **CAIN AND ABEL** : « C'est l'histoire tirée de la Bible. La grande idée de mon film, c'est la naissance des émotions. Je commence par le premier de tous les meurtres, le premier mensonge, le premier ivrogne. la première tricherie, la première jalousie. le premier volcan, la première peur, la première inondation. Le film est l'histoire de la naissance des émotions et de la matière : les errances de Cain, le premier méchant, la naissance du mal. »
1964 **PEARL HARBOR** : « C'est l'histoire d'un pilote japonais kamikaze. d'un transporteur et d'un marin de l'Arizona Je raconterai la vie de ces deux hommes jusqu'au 7 décembre 1941. Je veux raconter la guerre du point de vue japonais. d'un kamikaze. de celui-là même qui a fait sauter l'Arizona »
1964 **THE CHARGE AT SAN JUAN HILL** : « C'est l'histoire d'un homme qui se sert de la guerre pour devenir Président des Etats-Unis. »
1966 **FLOWERS OF EVIL** : « Il y aura cent femmes et deux hommes et je veux montrer comment elles trouveront le moyen de rendre ces hommes incapables de faire la guerre, comment elles découvriront une arme secrète pour désarmer les hommes. les désarmer de l'intérieur »
1966 **THE EYE OF PARIS** : « Il y a quatre protagonistes : l' « œil de Paris ». c'est-à-dire un détective privé. le mari. la femme et Paris. Oui, Paris, la ville dont je ne montrerai pas les boutiques, les monuments, Saint-Germain ou le Bois, mais les visages, car Paris a trois visages. C'est le détective privé qui les voit : quand il est puceau, quand il est amoureux et quand il n'est plus vierge. Oui, ce détective privé est vierge. »
1966 **THE RIFLE** : « A Vietnam yarn somewhat similar to the **Steel Helmet** approach of a war film ».
1966 **ESCAPE FROM HELL** : histoire d'un père qui vend tout pour rechercher son fils disparu au Vietnam en 1964
Et sans dates précisées · **AU REVOIR MADELEINE : MAZEPPA.**
Des vies de : **BALZAC, ROUSSEAU, VERLAINE, RIMBAUD, PROUST, BEETHOVEN** : « Sur le générique de mon film il n'y aura que « Musique de Beethoven » et dans tout le film il n'y aura pas une seule scène où on le verra écrire de la musique. Ça ne m'intéresse pas. Mon histoire, c'est l'histoire de l'homme · Ludwig van Beethoven »
MASSACRE OF CUSTER : « Trois points de vue différents, celui de deux soldats et celui d'un cheval. »
PIGALLE : Tournage à Paris
ANGELO : Tournage en Sicile
PICK UP ALLEY : « Histoire d'un chantage international. »
GENERALLISSIMO : sur Tchang Kai Tchek.

VI) TELEVISION

1962 THE VIRGINIAN épisode **IT TOLLS FOR THEE** (Prod. M.C.A.). **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Charles Marquis Warren **Scén.** : Samuel Fuller, d'après les personnages d'Owen Wister. **Phot.** : Lionel Lindon (Couleurs). **Interprétation** : Lee J. Cobb (Juge Garth), *James Drury (The Virginian),* Doug Mc Clure (Trampas), Gary Clarke (Steve), Pippa Scott (Molly) Roberta Shore (Betsy), Lee Marvin (Martin Kalig), Albert Salmi (Quinn), Ron Soble (Mungo), Warren Kemmerling (Sharkey), Michael Mikler (Cord). Jan Stine (Eddie), Duane Grey (Jaeger). K L Smith (Husky Rider) Francis De Sales (Banker), Brendan Dillon (Mr. Bemis), Sidney Smith (Drummond), Stuart Nisbet (Nelson), John Zaremba (Stone).
Sujet : Kalig et ses complices ont décidé de capturer le juge Garth. Ils apprennent que Sharkey, un ancien criminel, recherche ses complices d'autrefois. Garth prépare une fête pour Molly Wood. Pendant celle-ci, Jaeger, que le Virginien avait renvoyé ouvre le feu sur ce dernier qui riposte mais Garth lui ordonne d'arrêter le combat Garth est enlevé par le gang de Kalig qui réclame une rançon. Mungo. un complice de Kalig. veut tuer le juge Garth et lui tire dessus. Mais Kalig l'abat. Le coup de feu alerte aussi bien le Virginien et ses amis que Sharkey et ses tueurs. Kalig ayant ordonné à ses hommes d'abattre Garth au cas où leur groupe serait attaqué, le Virginien se refuse à passer à l'action Il aide même Kalig lorsque celui-ci affronte Sharkey. Sharkey est tué et ses hommes mis en fuite. Garth passe à l'action et le Virginien et ses amis peuvent intervenir Kalig échappe à la mort car au dernier moment. Garth se refuse à l'abattre. Garth, le Virginien et Kalig blessé, retournent au ranch où Molly et Betsy les attendent.
Cobb, Drury, Mc Clure, Clarke, Pippa Scott et Roberta Shore sont les « reguiars » de la série. **Durée** : 90 min. (avec les commercials).
1962 THE DICK POWELL REYNOLDS ALUMINIUM SHOW épisode 330 **INDEPENDANCE S.W.** 60 min (avec les commercials).
Réal. : Samuel Fuller. **Prod.** : E.J. Rosenberg (Four Star Trademark NBC ID), Dick Powell (Exec.). **Scén.** : Allan Sloane. **Ass. prod.** : Stanley M Kallis. **Prod. sup.** ; Jack Sonntag. **Phot.** : George E. Diskant. **Déc.** : J.M. Van Tamelen (a d.), Frank G. Wade (s.d.) **Mus.** : Herschel Burke Gilbert. **Sup. a.d.** : Bill Ross **Mont.** : Bernard Burton (S), Arthur D. Hilton. **Prod. man** : Lloyd Allen. **Ass.** : Bob Vreeland. **Cos.**: Robert B Harris. **Casting** : Marjory McKay. **Interprétation** : William Bendix (« Guts Finney), David McLean (Jim Cochran), Julie Adams (Robin), et Alan Reed Jr. (Guy Vista), Yale Summers (Jeff), Ed Kemmer (Mac), Les Damon (Mr. Sommers), Adrienne Ellis (Connie), Norman Alden (Gooby). Michael Harvey (Bill), Bert Freed (Joe Vista).
Sujet : « Guts » Finney, conducteur de camions, vend des « excitants » à ses camarades camionneurs et aux adolescents qu'il rencontre au cours de ses voyages L'agent fédéral Jim Cochran se fait passer pour un camionneur et devient le camarade de route de « Guts » pour découvrir la source du trafic.
1966 IRON HORSE
Sujet général de la série : Ben Calhoun gagne au poker... une ligne de chemin de fer. Il abandonne tout ce qu'il faisait autrefois et se consacre uniquement à ce chemin de fer dont la construction pose des problèmes multiples et dangereux
Samuel Fuller a réalisé les épisodes *suivants* :
THE MAN FROM NEW CHICAGO (épisode no 4 de la série). 60 min. (avec les commercials). 50 min 9 sec. (sans). **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** Charles Marquis Warren (Exec prod.). Stephen Kandel (Screen Gems). **Scén.** : Mort R. Lewis d'après les personnages créés par James Goldstone et Stephen Kandel. **Phot.** : Fred Jackman (Couleurs). **Mus.** : Dominic Frontiere **Ass.** : Anthony Ray. **Déc.** : Ross Bellah, Robert Peterson, A Dagonet Production. **Interprétation** : Dale Robertson (Ben Calhoun), Gary Collins (Dave Tarrant), Bob Random (Barnabas Rogers), Duane Grey (Reno). Sy Prescott (Aces), Anthony Brand (Clay), Jim Sheppard (Boaz), Tom Steele (Miner no 1) et James Anderson (Nations), John Milford (Johnny Spanish), Madlyn Rhue (Angela)
Sujet : Dave Tarrant, Barnabas et Boaz sont attaqués par Johnny Spanish. Boaz est tué mais Barnabas parvient à s'enfuir. Dave est conduit à New Chicago au repaire d'une bande d'aventuriers dirigés par Jim Nations. Angela soigne la vie de Dave. Prévenu par Barnabas. Ben se fait passer pour un outlaw et pénètre dans le repaire. Angela. dont le mari a fondé New Chicago, jette son dévolu sur Ben. Ce dernier est décidé à détruire New Chicago et à abattre Nations. Celui-ci est tué et les bandits se rendent. Dave, Ben et Barnabas emmènent leurs prisonniers.
HIGH DEVIL (épisode no 10 de la série). 60 min. (avec les commercials) 48 min. 46 sec (sans). **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Charles Marquis Warren (Exec prod). Stephen Kandel (Screen Gems). **Scén.** : Samuel Fuller d'après les personnages créés par James Goldstone et Stephen Kandel. **Phot.** : Fred Jackman (Couleurs) **Mus.** : Dominic Frontiere. **Ass.** : Jack Roe. **Mont.** : Richard Meyer. A Dagonet Production. **Interprétation** : Dale Robertson (Ben Calhoun) Gary Collins (Dave Tarrant), Bob Random (Barnabas Rogers), Charles Grav (Red Vitel). Hardie Albright (Mr. Wilson), Dal Jenkins (Razor Joe) George Winters (Telegram Boy). Fred Dale (Ruck). G.D. Spradling.
Sujet : Ben Calhoun et Dave Tarrant doivent construire un pont sur la gorge High Devil. Jez Santeen, qui possède le terrain, les chasse à coups de fusil. Jez a la réputation d'avoir tué ses quatre maris En ville, Ben empêche Red Vitel et deux de ses tueurs de molester Chico. Puis il sauve la vie de Jez qui lui révèle qu'elle n'a tué qu'un homme, son mari Tom Santeen, un sadique. Chico veut tuer Jez pour venger Santeen qui était son meilleur ami mais, épris de la jeune femme, il est incapable de le faire. Jez avoue qu'elle a toujours aimé Chico. Pour l'obliger à l'épouser, Red Vitel qui veut ainsi récupérer le terrain, garde Chico comme otage jusqu'au mariage Ben abat Vitel, Jez épouse Chico et le pont peut être construit.
VOLCANO WAGON (épisode no 17 de la série). 60 min. (avec les commercials). **Real.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Charles Marquis Warren (Exec. prod). Stephen Kandel (Screen Gems). **Scén.** : Ken Trevey d'après les personnages créés par James Goldstone et Stephen Kandel Couleurs. **Interprétation** : Dale Robertson (Ben Calhoun), Gary Collins (Dave Tarrant), Bob Random (Barnabas Rogers), Roger Torrey (Nils Torvald).
Sujet : Le petit George Sawyer est enseveli dans une mine. Ben et Dave décident de le dégager à la nitroglycérine. Le révérend Sparrow, prêcheur itinérant, voyageant dans un « doomsday wagon » avec sa fille Rachel, conseille à Ben de ne pas défier la volonté divine Il meurt et Ben transfère la nitro dans le « doomsday wagon ». Big George place la nitro lui-même L'opération réussit et Big George sort de la mine avec son fils indemne.
HELLCAT (épisode no 20 de la série) 60 min. (avec les commercials). **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Charles Marquis Warren (Exec. prod.), Stephen Kandel *(Screen Gems).* **Scén.** : *Samuel Fuller,* Oliver Crawford d'après les personnages créés par James Goldstone et Stephen Kandel Couleurs. **Interprétation** : Dale Robertson (Ben Calhoun), Harry Landers (Yancey), Vincent Beck (Lanker). Noshima (Noshima).
Sujet : Ben protège l'indienne Noshima des chasseurs de bisons. Ils sont suivis par ces derniers et par l'Indien Red Shirt. Noshima s'éprend de lui. Lors*qu'elle apprend qu'il possède un chemin* de fer, son amour se transforme en haine. Mais les chasseurs les attaquent tandis que Ben, qui a été piqué par un insecte venimeux, est inconscient. Noshima le sauve et l'emmène captif. Elle est persuadée que Ben est un ennemi de son peuple Ben apprend que Red Shirt épousera Noshima si elle ramène Ben prisonnier. Au village sioux le chef est convaincu par la *lettre que Ben possède de l'Indian Bu*reau Il permet à Ben de poursuivre la ligne de chemin de fer. Noshima fait ses adieux à Ben et retrouve Red Shirt.
BANNER WITH A STRANGE DEVICE (épisode no 21 de la série). 60 min. (avec les commercials). **Réal.** : Samuel Fuller. **Prod.** : Charles Marquis Warren (Exec. prod). Stephen Kandel. **Scén.** : John O'Dea et Arthur Rowe d'après les personnages créés par James Goldstone et Stephen Kandel Couleurs **Interprétation** : Dale Robertson (Ben Calhoun) Bob Random (Barnabas et Jeff Clayborne), Roger Torrey (Nils Torvald). Tony Young (Tower). Robert B Williams (Store-keeper)
Sujet : Tower et Young Jim Banner haïssent Barnabas qui leur rappelle la famille Clayborne La fille de Banner avait épousé Beau Clayborne et était morte, à cause de sa négligence. Kitty Clayborne, étonnée par la ressemblance de Barnabas et de son cousin Jeff, l'invite chez elle. Barnabas pense avoir retrouvé ainsi sa propre famille Young Jim et Tower reportent alors leur vengeance sur lui. Kitty demande à Jeff de l'aider. Tower est tué mais Barnabas sauve Young Jim. Jessica persuade Barnabas qu'il est son fils mais lorsqu'il part, elle avoue avoir menti Lorsque les Clayborne sont mêlés à une affaire louche, Barnabas se déclare solidaire de sa « famille », fût-ce contre Ben lui-même. Jessica lui révèle alors qu'il n'est pas un Clayborne. Un combat s'ensuit au cours duquel Barnabas assomme Jeff et Ben tue Beau. Ben récupère son argent et part avec Barnabas. **Par ailleurs**, Fuller a réalisé pour la TV « Dogface » film-pilote d'une série **avortée.** — P B.

Biofilmographie de G. W. Pabst

(Suite de la page 49)

Morhange), Heinz Klingenberg et Pierre Blanchar (Capitaine Saint-Avit), Vladimir Sokoloff dans les deux versions (Hetman de Jitomir), Florelle dans les deux versions (Clémentinea), Georges Tourreil dans les deux versions (Un officier), Mathias Wieman dans les deux versions (Le Norvégien), Tela Tchai dans les deux versions (Tanit-Zerga). Premake par Jacques Feyder (1921) avec Jean Angelo, déjà dans le rôle de Morhange, et nombreux remakes : « Siren of Atlantis » (1948) de Gregg Tallas « Antinea, l'amante della citta sepolta » (1961) de Edgar G. Ulmer, etc.

1933 : Au moment où Hitler arrive au pouvoir, Pabst est en France, tournant :

1933 DON QUICHOTTE (version française) - **DON QUIXOTE** (version anglaise). 106 min. **Réal.** : G.W. Pabst. **Prod.** : Vandor-Nelson-Wesler. **Scén.** : Paul Morand, Alexandra Arnoux d'après l'œuvre de Cervantes. **Phot.** : Nikolas Farkas, Paul Portier. **Mus.** : Jacques Ibert. **Déc.** : André Andrejew. Ombres chinoises de Lotte Reiniger. **Mont.** : Hans Oser. **Interprétation (version française)** : Feodor Challapin (Don Quichotte), Dorville (Sancho Pança), Renee Valliers (Dulcinée), Mady Berry (La femme de Sancho), Mireille Balin (La duchesse), Arlette Marchal, Vladimir Sokoloff, René Donnio, Mafer, Charles Martinelli, Charles Léger, Pierre Labry, Pierre Louis, Jean de Limur, Leo Larive, Genica Athanasiou.
(version anglaise) : Feodor Chaliapin, George Robey, Emily Fitzroy, Sydney Fox, Renée Valliers.

DU HAUT EN BAS : **Réal.** . G.W. Pabst **Prod.** : Tobis **Scén.** : Anna Grueyner d'après la pièce de Ladislaus Bus-Fekete. **Phot.** : Eugen Shufftan. **Déc.** : Erno Metzner. **Mus.** : Marcel Lattes. **Interprétation** : Jean Gabin, Michel Simon, Vladimir Sokoloff, Catherine Hessling, Pauline Carton, Peter Lorre, Margo Lion, Janine Crispin, Milly Mathis, Mireille Bernard, Mauricet, Christiane Delyne, Micheline Bernard, Olga Muriel, Pierre Labry, Pitouto.
Pabst supervise la production de **Cette Nuit-là** de Marc Sorkin, avec Madeleine Souriante et Lucianne Rosenberg.
Pabst part pour Hollywood.

1934 A MODERN HERO. 71 min. **Réal.** : G.W. Pabst. **Prod.** : Warner Bros. **Scén.** : Gene Markey, Katherine Scola d'après le roman de Louis Bromfield. **Phot.** : W. Rees. **Mont.** : Jim Gibbons. **Interprétation** : Richard Barthelmess, Jean Muir, Dorothy Burgess, Marjorie Rambeau, Florence Eldridge, Theodore Newton, William Janney, Verree Teasdale, Maidel Turner, J.M. Kerrigan, Hobart Cavanaugh, Arthur Hohl, Mickey Rentschler, Richard Tucker, Judith Vosselli.
Pabst écrit un sujet **War is declared**, relatant les réactions des différents passagers d'un paquebot à l'annonce de la déclaration de guerre. Les différents groupes (démocrates, fascistes) s'opposent et on apprend enfin que l'annonce de déclaration de guerre était fausse et était uniquement l'œuvre du radiotélégraphiste (rôle que devait jouer Peter Lorre). Le sujet est vendu à la Paramount mais ne sera jamais réalisé.

1935 : Pabst veut tourner une adaptation de **Faust** mais le projet n'aboutit pas.

1936 : Pabst, de retour en France, y réalise :

1936 MADEMOISELLE DOCTEUR / SALONIQUE NID D'ESPIONS. 89 min **Réal.** : G.W. Pabst **Prod.** : Romain Pinas Films. **Scén.** : Georges Neveux, Jacques Natanson, Yan Cube, Leo Birinsky, Herman J. Mankiewicz. **Phot.** : Eugen Shufftan, Paul Portier. **Mus.** : Arthur Honegger **Mont.** : Marc Sorkin **Déc.** · Serge Pimenoff, Hubert **Interprétation** : Pierre Blanchar, Pierre Fresnay, Dita Parlo Louis Jouvet, Charles Dullin, Viviane Romance Roger Karl, Jean-Louis Barrault, Gaston Modot, Robert Manuel, Lupovici, Georges Colin, Ernest Ferny, René Bergeron, Jacques Henley, Georges Peclet, Siméon, Hughes de Bagratide, Léon Larive, Robert Seller, Melbret, Pierre Ferval, Beauvais, Frank Maurice, Dorville
Edmond T. Gréville réalise une **version anglaise** du film, photographiée par Otto Heller, avec Erich von Stroheim, Dita Parlo, John Loder, Clifford Evans, Claire Luce, Gyles Isham, John Abbott, Raymond Lovell, Edward Lexy, Anthony Holles, Robert Nainby, Bryan Powley.

1938 LE DRAME DE SHANGAI. Réal. : G.W. Pabst. **Prod.** : Mark Sorkin. Scén. : Leo Lania, Henri Jeanson, Alexandre Arnoux d'après « Shangai, Chambard et Cie » de O.P. Gilbert. **Phot.** : Eugen Shufftan. **Déc.** : André Andrejew. **Mus.** : Ralph Erwin. **Interprétation** : Louis Jouvet, Christiane Mardayn, Elina Labourdette, Raymond Rouleau, Dorville, Suzanne Despres, Mila Perely, Gabrielle Dorziat, My Linh Nam, Valery Inkijinoff, Ky Duyen Hoang Dao, Luong Van Yen, Foun Sen, Alerme, Lupovici, Robert Manuel, Irene Vinograda, Janine Darcey, Gaby Andreu.
Pabst supervise la production de **L'Esclave Blanche** de Mark Sorkin, avec Viviane Romance, Dalio, John Lodge.

1939 JEUNES FILLES EN DETRESSE. Réal. : G.W. Pabst. **Prod.**: Globe Films. **Scén.** : Christa Winsloé d'après le roman de Peter Quinn. **Dial.** : Jean-Bernard Luc. **Phot.** : Michel Kelber. Marcel Weiss. **Déc.** : Andre Andrejew. **Mus.** : Ralph Erwin. **Interprétation** : André Luguet, Marcelle Chantal, Micheline Presle, Jacqueline Delubac, Louise Carletti, Aquistapace, Robert Pisani, Pierre Bertin, Claude Lehmann, Pierre Ney, Arthur Devere, Robert Manuel, Marcel Lupovici, René Génin, Marguerite Moreno, Milly Mathis, Margo Lion, Barbara Shaw, Madeleine Lebeau, Sinoël, Gaston Jacquet, Georges Vitray, Nane Germon.
Remake de « Mädchen in Uniform » de Leontine Sagan (1931).
Pabst doit partir pour les Etats-Unis mais au milieu du mois d'août 1939 il se rend en Autriche, alors sous la coupe hitlérienne. Les raisons de son retour en territoire nazi restent obscures Est-ce pour y rechercher sa vieille mère malade ou pour retrouver le sol natal, quel que fût le régime politique de l'Allemagne d'alors ?

1940 FEUERTAUFE. Documentaire sur l'action de la Wehrmacht en Pologne et à Dantzig, destiné à prouver l'efficacité de la force de feu hitlérienne. Pabst assure le montage du film

1941 KOMODIANTEN. 112 min. **Réal.** : G.W. Pabst. **Prod.** : Bavaria **Scén.** : Axel Eggebrecht, Walter von Hollander, G.W. Pabst d'après le roman « Philine » de Oly Boeheim. **Phot.** : Bruno Stephan. **Mus.** : Lothar Brühne. **Déc.** : Julius von Borsody, Hans Hochreiter. **Mont.** : Rudolph Griesebach. **Interprétation** : Käthe Dorsch, Hilde Krahl, Henny Porten, Gustav Diessl, Richard Haüssler, Ludwig Schmitz, Friedrich Domin, Sonja-Gerda Scholz, Lucy Millowitsch, Bettina Hambach, Walter Janssen, Alexander Ponto, Viktor Afritsch, Kurt Müller-Graf, Hans Stiebner, Arnulf Schröder, Ullrich Haupt, Janne Furch, Ernst Legal, Nikolai Kolin, Harry Langewisch, Erna Sellmer, Leopold von Ledebur, Erich Dunskus, Kurt Stieler, Reginald Pasch, Edith Meinel, Alice Franz, Maria Sigg, Gertrud Schnelder, Margarete Henning-Roth, Barbara Player.

1943 PARACELSUS. 107 min. **Réal.** : G.W. Pabst. **Prod.** : Bavaria **Scén.** : Kurt Heuser. **Phot.** : Bruno Stephan. **Mus.** : Herbert Windt. **Déc.** : Herbert Hochreiter, Walter Schlick. **Mont.** : Lena Neumann. **Interprétation** : Werner Krauss, Mathias Wieman, Annelies Reinhold, Martin Urtel Fritz Rasp Josef Sieber, Herbert Hübner, Harald Kreutzberg, Harry Langewisch, Karl Skraup, Rudolf Blumner, Franz Schafteitlin, Viktor Janson, Hilde Sessak, Bernhardt Goetzke, Franz Stein, Oskar Höcker, Klaus Pohl, Erich Dunskus, Egon Vogel, Arthur Wiesner, Hans von Uritz, Maria Hofen, Joachim Wedekind.
Pabst refuse de tourner pour le compte du gouvernement **Heinrich** I sur le souverain « oiseleur » et réunificateur de l'Allemagne
Pabst supervise la production de **Meine Vier Jungens** de Günther Rittau, avec Käthe Haack, Hermann Speelmans, John Pauls-Harding.

1944 DER FALL MOLANDER. (Inachevé) **Réal.** : G.W. Pabst **Prod.** : Terra. **Scén.** : Ernst Hasselbach, Per Schwenzen d'après le roman « Die Sternengeige » de Alfred Karrasch. **Phot.** : Willy Kuhle. **Mus.** : Werner Eisbrenner. **Interprétation** : Paul Wegener, Irene von Meyendorff, Werner Hinz, Erich Ponto, Eva Maria Meineke, Robert Tessen, Harald Paulsen, Elisabeth Markus, Wilfried Seyferth, Heinz Moog, Viktor Afritsch, Ernst Fritz Fürbringer, Rudolf Schündler, Will Dohm, Walter Richter, Walter Franck, Walter Werner, Theodor Loos, Fritz Odemar, Karl Skraup, Gustav Bertram, Harry Langewisch, Oskar Höcker, Walter Gross, Hermine Ziegler, Käthe Jöken-König, Ludwig Linkmann, Arnim Münch, Nikolai Kolin.
Le film est tourné à Prague mais lorsque les troupes russes pénètrent en Tchécoslovaquie, la production est arrêtée alors que le tournage était achevé et le montage commencé.

1947 DER PROZESS (Le Procès). 118 min. **Réal.** : G.W. Pabst **Prod.** : Hubler-Kahla und Co Film produktion. **Scén.** : Rudolf Brunngraber, Kurt Heuser, Emeric Roboz. **Phot.** : Oskar Schnirch. **Mus.** : Alois Melichar **Mont.** : Hann Höllering. **Déc.** : Werner Schlichting. **Interprétation** : Ewald Balser, Ernst Deutsch, Maria Els, Aglaja Schmid, Marianne Schönhauer, Josef Meinrad, Heinz Moog, Hermann Thimig, Klara Maria Skala, Gustav Diessl, Erik Frey, Iwan Petrovich, Franz Pfaudler, Pepi Glöckner-Kramer, Eva Maria Meineke, Auguste Pünkösdy, Franz Eichberger, Franz Böheim, Alfred Neugebauer, Otto Woegerer, Rega Hafendrödl, Ida Buska, Hintz Fabricius, Ladislaus Morgenstern, Leopold Rudolf, Otto Schmöle, Wilhelm Schmidt, A Truby, Ernst Waldbrunn, Toni Bukowics, Edith Meinel, Max Brod, Max Günther, Alexander Haber, Jerry Hendl, Alfred Huttig, H. Pulvermacher-Rameau, Karl Renninger, R. Welsscyla, Erich Ziegel, Hans Ziegler.

1949 GEHEIMNISVOLLE TIEFE. 94 min **Réal.** : G.W. Pabst **Prod.** : Pabst-Kiba Filmproduktion. **Scén.** : Trude Pabst, Walter von Hollander. **Phot.** : Hans Schneeberger, Helmut Fischer-Ashley **Déc.** : Werner Schlichting. **Mus** : Alois Melichar, Roland Kova. **Interprétation** : Ilse Werner, Paul Hubschmid, Herman Thimig, Maria Eis, Robert Tessen, Stefan Skodler, Elfe Gerhart, Harry Leyn, Ulbrich Bettac, Otto Schmole, Helli Servi, Joseph Fischer, Josephine Berghofer, Gaby Philipp.
Pabst écrit le scénario et supervise la réalisation de **Duell mit dem Tod (Am Rande des Lebens)** de Paul May, avec Rolf Nauckhoff, Annelies Reinhold, Ernst Waldbrunn.
Pabst produit **Der Meisterringer** de J A Hübler-Kahla, avec Hans Moser, Franz Berndt, Thea Weiss.

1950 : Pabst produit **Ruf aus dem Ather** du Dr. Georg C. Klaren, avec Oskar Werner, Otto Woegerer, Ernst Waldbrunn.
Pabst part ensuite pour New York, décidé à produire une adaptation de l'**Odyssée** d'Homère avec Greta Garbo dans le double rôle de Pénélope et de Circé et soit Orson Welles, soit Clark Gable soit Gregory Peck dans celui d'Ulysse Le projet n'aboutira pas pour Pabst mais en 1954, Mario Camerini le réalisera avec **Ulysse** dont les acteurs furent Kirk Douglas (Ulysse), Anthony Quinn (Antinoüs), Franco Interlenghi (Télémaque), Rosanna Podesta (Nausicaa) et Silvana Mangano dans le double rôle de Pénélope et de Circé, souvenir du projet de Pabst
N'ayant pu mener à bien **L'Odyssée**, Pabst prépare un film sur le Pape Boniface VIII qui devait être joué par Emil Jannings. Le projet n'aboutira pas non plus.

1952 : Pabst s'occupe du festival théâtral des Arènes de Vérone puis tourne en Italie :

1952 LA VOCE DEL SILENZIO (La Maison du Silence). 100 min **Réal.** : G.W. Pabst **Prod.** : Cines-Franco London Film. **Scén.** : G.W. Pabst, Giuseppe Berto, Oreste Biancolo, Roland Laudenbach, Tullio Pinelli, Akos Tolnay, Pietro Tompkins, Franz Treuberg, Giorgio Prosperi, Pierre Bost, d'après le sujet de Cesare Zavattini **Phot.** : Gabor Pogany. **Déc.** : Guido Fiorini. **Mus.** : Enzo Mazetti. **Mont.** : Eraldo da Roma. **Interprétation** : Aldo Fabrizi, Jean Marais, Frank Villard, Daniel Gélin, Paolo Stoppa, Eduardo Ciannelli, Paolo Panelli, Antonio Crest, Checco Durante, Rosanna Podesta, Maria Grazia Francia, Cosetta Greco, Fernando Gomès

1953 COSE DA PAZZI. Réal. : G.W. Pabst **Prod.** : Kronos Film **Scén.** : Bruno Paolinelli B. Valeri, L. Lenio. **Phot.** : Mario Bava, Gabor Pogany. **Interprétation** : Aldo Fabrizi, Carla del Poggio, Enrico Luzi, Enrico Viarisio, Rita Giannuzzi, Enzo Fiermonte, Lianella Carell, Arturo Bragaglia, Oscar Andriani, Marco Tulli, Gianna Baragli, Maria Donati, Nietta Zocchi, Lia del Leo, Walter Brandi. (Tournage en Italie).

1954 · Pabst retourne en Allemagne et y réalise :

1954 DAS BEKENNTNIS DER INA KAHR (Le Destructeur). 102 min. **Réal.** : G.W. Pabst **Prod.** : Omega **Scén.** : Erna Fentsch d'après le roman de Hans Emil Dits. **Phot.** : Günther Anders. **Déc.** : Otto Pischinger. **Mont.** : Herbert Taschner. **Mus.** : Erwin Halletz. **Interprétation** : Curd Jürgens, Elisabeth Müller, Margot Trooger, Hanna Rucker, Ingmar Zeisberg, Jester Naefe, Albert Lieven, Friedrich Domin, Vera Molnar, Hilde Korber, Hilde Sessak, Renata Mannhardt, Johann Buzalski, Sophie von Strelow, Ulrich Beiger, Ernst Stahl-Nachbaur, Arno Ebert, Peter Ahrens.

1955 DER LETZE AKT (La Fin d'Hitler). 95 min. **Réal.** : G.W. Pabst. **Prod.** : Cosmopol. **Scén.** : Fritz Habeck d'après le sujet de Erich Maria Remarque tiré du livre « Ten Days to Die » de Michael A. Musmanno. **Phot.** : Günther Anders, Hannes Staudinger. **Mus.** : Erwin Halletz. **Déc.** : Werner Schlichting, Otto Pischinger, Wolf Witzeman. **Mont.**: Herbert Taschner. **Ass.** : Peter Pabst. **Interprétation** : Albin Skoda (Adolf Hitler), Lotte Tobisch (Eva Braun), Willy Krause (Josef Gœbbels), Elga Dohrn (Magda Gœbbels), Hermann Erhardt (Hermann Gœring), Eric Suckmann (Heinrich Himmler), Kurt Eilers (Martin Bormann), Julius Jonak (SS Obersgruppenführer Hermann Fegelein), Leopold Heinisch (Maréchal Keitel), Walter Regelsberger (Major Venner), Ernst Waldbrunn (L'astrologue d'Hitler), Ernst Pröckl (Gauleiter Wagner), Gerd Zöhling (Richard), Oskar Werner (Capitaine Würst), Eric Frey (Général Burgdorff), Hannes Schiel (Guenoche), Herman Herbe (Général Krebs), Otto Schmoele (Général Jodl), Otto Woegerer (Général Ritter von Greim), Erland Erlandsen (Ministre Albert Speer), Guido Wieland, Michael Janisch, Eduard Köck, John van Dreelen, Franz Messner, Otto Kerry, Eduard Spiess, Otto Gutschy, Lily Stepanek, Herta Angst, Gerd Zöhling.

ES GESCHAH AM 20 JULI (C'est arrivé le 20 juillet) 107 min. **Réal.** : G.W. Pabst. **Prod.** : Ariston / Arca. **Scén.** : W.P. Zibaso, Gustav Machaty. **Phot.** : Kurt Hasse. **Déc.** : Ernst H. Albrecht, P. Markwitz. **Mus** : Johannes Weissenbach **Mont.** : Herbert Taschner **Interprétation** · Bernhard Wicki, Karl Ludwig Diehl, Carl Very, Erik Frey, Kurt Meisel, Albert Hehn, Til Kiwe, Jochen Hauer, Anne-Marie Sauerwein, Wilhelm Krause, Rolf Neuber, Heli Finkenzeller, Harry Hardt
Pabst veut ensuite réaliser **Der Herrscher** sur l'utilisation pacifique de l'énergie atomique mais le projet n'aboutit pas.

1956 ROSEN FUR BETTINA (Des Roses pour Bettina) 94 min. **Réal.** : G.W. Pabst. **Prod.** : Carlton. **Scén.** : F D Andam, W.P. Zibaso. **Phot.** : Franz Koch. **Mus.** : Herbert Windt. **Déc.** : Otto Pischinger, Herta Hareither. **Ass.** : Peter Pabst. **Interprétation** : Elisabeth Müller Ivan Desny, Eva Kerber, Leonard Steckel, Natascha Trofimosa, Willy Birgel, Hermann Speelmanns, Karl Wery, Erich Ponto, Ed Tracy, Ellen Franck, Ursula Wolff, Liselotte Berker, Elisabeth Wischert, Maxim Hamel, Gusti Kreissel, Johannes Buzalski.
Pabst a comme projet une adaptation de « Die Verschwörung des Fiesco » de Friedrich Schiller qui devait être tournée en Italie, à Gênes.

DURCH DIE WALDER, DURCH DIE AUEN. 98 min. **Réal.** : G.W. Pabst **Prod.** : Unicorn **Scén.** : G.W. Pabst, W.P. Zibaso d'après la nouvelle de Watzlich. **Phot.** : Kurt Grigoleit (Couleurs). **Interprétation** : Eva Bartok, Karl Schönböck, Michael Kramer, Peter Ahrens, Rudolf Vogel, Joe Stöckl.

1957 · Pabst veut réaliser **Nathan der Weise** d'après la pièce de Lessing.
Pabst meurt à Vienne le 29 mai 1967
Cette filmographie prend pour base le « Deutscher Spielfilm Almanach », les filmographies de H G Weinberg et Barthélemy Amengual et surtout le numéro de février 1964 de **Films in Review** dont le texte de H.G. Luft et la filmographie de Jack Edmund Nolan furent des plus précieux. — P.B.

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 5 juillet au 1er août 1967

2 films français

Arrastao, les amants de la mer. Film en couleur de Antoine d'Ormesson, avec Pierre Barouh, Duda Cavalcanti, Jardel Filho. — Tout annonçait le précautionnisme et la prétention : Tristan et Iseult — pas moins — buvant leur philtre dans du maté en plein Brésil enchanteur, Barouh à point venu pour la samba et la chansonnette (on voit la référence...). Or, le film n'est en rien académique ni roublard, maladroit plutôt et ne frisant pas seulement le ridicule. La confiance de l'auteur en son « sujet » n'y fait aucun doute, et un brin d'insolite pointe même parfois. Ainsi, agréablement surpris, voyons-nous la grande vedette brésilienne Jardel Filho — héros du second film de Glauber Rocha « Terre en transes » — assommée à coups de... poisson, et une jeune fille se faire séduire dans son jardin au milieu de linges étendus. — J. N.

Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot. Film en couleur de Jacques Rivette, avec Anna Karina, Micheline Presle, Francine Bergé, Francisco Rabal, Yori Bertin, Liselotte Pulver. Voir petit journal (Delahaye) dans notre nº 172, p. 10, Editorial de notre nº 177, compte rendu de Cannes 66 (Téchiné) dans notre nº 179, p. 43, petit journal (Delahaye) dans notre nº 18, p. 12 et critique dans un prochain. Le plus obstiné des cinéastes de la NV (il lui a fallu lutter des années et patienter en montant « La Religieuse » au théâtre pour faire aboutir ce vieux projet), parce qu'il est le plus cultivé (chaque plan de « Suzanne » est de toute évidence le fruit d'une bonne vingtaine d'années de réflexion sur le cinéma) a réussi le plus fin (point de satire ici ni d'appel à la sensiblerie mais un recours brechtien à la sensibilité par le canal de l'intelligence), le plus moderne (**piégé**, il va sans dire, comme toutes les grandes œuvres de ce temps — les captures semblent n'avoir pas manqué) et partant le plus audacieux des films (s'éloignant volontiers de Diderot pour se rapprocher d'un certain Marquis, élargissant ainsi le champ de sa contestation jusqu'à...). Jusqu'à nous. Une telle provocation exigeait une réplique à sa mesure : l'accueil naguère réservé à « Paris nous appartient » ou celui réservé à Hitchcock. Il semble que « Suzanne » doive rencontrer celui-ci, c'est-à-dire, ne l'oublions pas, la plus pernicieuse des censures. Mais sans doute faut-il tout de même s'en réjouir. On peut par ailleurs voir « Suzanne » comme une nouvelle version de « Paris nous appartient » et l'on doit y **écouter** l'une des plus belles bandes-son de l'histoire du cinéma... J. B.

7 films américains

Forty Guns (Quarante Tueurs). Film en cinémascope de Samuel Fuller. Voir petit journal (Godard) dans notre nº 76, p. 41 et critique dans ce numéro, p. 31.

Frankie and Johnny (Une rousse qui porte bonheur). Film en couleur de Fred de Cordova, avec Elvis Presley, Donna Douglas, Nancy Kovack, Henry Morgan. — L'un des bons rôles de Presley, qui chante « Frankie and Johnny » et « When the Saints ». Réalisation nulle. Les promesses du sujet (le charme des « gamblers » et des « river boats ») s'évanouissent les unes après les autres. — P. B.

The Glass Bottom Boat (Blonde défie F.B.I.). Film en couleur de Frank Tashlin, avec Doris Day, Rod Taylor, Arthur Godfrey, Dom de Luise. — Lourde épreuve pour les amateurs de Tashlin qui devront supporter Doris Day. Les principales obsessions tashlinesques font une brève apparition. Excellente interprétation de second plan, où l'on remarque Eric Fleming en agent de la C.I.A., et Dom de Luise en espion maladroit. — P. B.

The Night of the Grizzly (Le Ranch maudit). Film en scope et couleur de Joseph Pevney, avec Clint Walker, Martha Hyer, Leo Gordon. — Dans la tradition des productions Disney, un nouveau parawestern. Héros et famille sans reproches et bandits qui n'en sont pas (méritant donc d'être sauvés). Un malheureux grizzly fait seul les frais de l'affaire. L'unique surprise vient de Leo Gordon qui n'ayant pas compris qu'il interprétait un film pour enfants continue imperturbablement à utiliser ses tics de criminel et de tueur de série B. — P. B.

The Ride to Hangman's Tree (Les Détrousseurs). Film en couleur de Alan Rafkin, avec Jack Lord, James Farentino, Don Galloway, Melodie Johnson. — La bonne surprise du mois. Acteurs peu connus et excellents, scénario cynique et intelligent, mise en scène paresseuse au meilleur sens, celui de « Quatre du Texas ». Pas le moindre mort sur une heure et demie westernienne. S'ajoute à cela un côté ultra-fauché, comme rarement film le fut. Les trois quarts des plans y viennent d'autres films, ce qui donne un très curieux mélange de cadrages, d'éclairages et de couleurs. Il arrive que même la rue du village soit en transparence, ce qui est assez fort. Brion m'affirme quant à lui avoir reconnu au fond d'un plan Yvonne de Carlo... — J.N.

The Venitian Affair (Minuit sur le Grand Canal). Film en couleur de Jerry Thorpe, avec Robert Vaughn, Elke Sommer, Felicia Farr, Boris Karloff. — Malgré le Grand Canal, ce n'est pas plus « Saiton jamais » que « Le Terroriste ». Malgré Boris Karloff, n'allez donc pas chez Thorpe (chez Jerry tout au moins puisque Richard est parfois plus heureux). — R. C.

Waco (La Loi des Hors-la-Loi). Film en scope et couleurs de R.G. Springsteen, avec Howard Keel, Jane Russell, Wendell Corey, John Agar, John Smith. — Non ce n'est pas Mme Tussaud mais un western produit par A.C. Lyles. L'amusement que peut constituer l'identification d'anciennes vedettes faisant ici une apparition est le seul que permette ce film à l'intrigue inextricable. — P. B.

6 films italiens

Le Fate (Les Ogresses). Film en couleur et à sketches de Mauro Bolognini, Mario Monicelli, Antonio Pietrangeli, Luciano Salce, avec Capucine, Claudia Cardinale, Monica Vitti, Raquel Welch, Alberto Sordi. — Confirme la dégradation des films italiens à sketches parfois fort prisés ici. Le percutant, la virulence à haute dose y sont absents, le film devant dès lors sa tonalité, ses qualités ou défauts, au seul tempérament des acteurs, non de l'auteur. Donc : le Bolognini est nul (Raquel Welch), le Pietrangeli parfois drôle (Alberto Sordi), le Salce un peu échevelé (Vitti) et le Monicelli frénétique, servi qu'il est par une Cardinale sauvage et en fureur. — J. N.

Johnny Oro (Ringo au Pistolet d'Or). Film en couleur de Sergio Corbucci, avec Mark Damon, Valeria Fabrizi, Ettore Manni. — Produit des usines italiennes d'une gratuité totale. Quelques scènes toutefois sont passablement enlevées. On a vu pire, surtout chez Corbucci. Nul cependant. — R. C.

Una Rosa per tutti (Une Rose pour tous). Film en

scope et couleur de Franco Rossi, avec Claudia Cardinale, Nino Manfredi, Mario Adorf, Akim Tamiroff. — « Les hommes ont souvent l'air triste, mais avec moi ils rient. Alors, pourquoi se refuser ? » Ainsi s'explique la très lucide et chaleureuse Cardinale au médecin qui veut la faire coucher avec lui seul. Lequel s'avérera vite crapuleux (étrange constante du cinéma italien que cette haine tenace pour le corps caducéen), et la poésie pourra de nouveau être faite par tous, pas par un. Tourné au Brésil, y retrouve le goût de Rossi pour les plongées purifiantes dans la nature (on pense à « Odyssée nue »). Les plans sont jolis et précieux, les mouvements de caméra soyeux, les couleurs délicatement pastellisées. Cela, séduisant un moment, finit par édulcorer ce sujet fort. — J. N.

La Sfinge sorride prima di morire (Du Grisbi au Caire). Film en scope et couleur de Duccio Tessari, avec Tony Russell, Maria Perschy, Ivan Desny. — Comme c'est la coutume en Italie : un titre original qui l'est effectivement et promet un peu. Mais, comme c'est également l'usage, un scénario d'espionnage dont ont péniblement accouché quatre ou cinq cerveaux débiles, et une réalisation inqualifiable. Tessari se montre encore moins doué pour le policier que pour le western. — R.C.

La Spia che viene dal mare (K 17 attaque à l'aube). Film en couleur de John O'Burgess, avec John Elliot, Simone Mitchell, Alan Collins. — Conventionnel à tous les niveaux (titre, pseudonyme, scénario, réalisation) et d'une convention que d'autres nous ont déjà habitués à redouter. Elle se double ici d'une incompétence totale. — R. C.

Tempo di massacro (Le Temps du massacre). Film en couleur de Lucio Fulci, avec Franco Nero, George Hilton, Nino Castelnuovo, John Mac Douglas. — On y trouve les ingrédients désormais traditionnels du western italien et parfois même américain, ce qui aggrave les choses : il ne suffit pas de situer l'action à Laramie pour faire « L'Homme de la plaine » ni d'une mise en scène qui la ramène pour faire un pli. — S. P.

3 films anglais

Deadlier than the Male (Plus féroces que les mâles). Film en couleur de Ralph Thomas, avec Richard Johnson, Elke Sommer, Sylva Koscina, Nigel Green. — Les cigares font exploser les boites crâniennes, les harpons servent à embrocher les milliardaires, de toutes petites épingles curarisées immobilisent les gens pour leur permettre de participer à leur chute du haut d'un building. Sur le vieux principe keatonien du détournement de l'objet de sa primitive fonction, le plat Thomas a réalisé — quoi qu'en dise le titre — un film bien moins dangereux que, justement, ceux de Keaton. Elke Sommer et Sylva Koscina, en tueuses s'y ébattent vulgairement. Hideux. — J. N.

The Fast Lady (La Merveilleuse Anglaise). Film en couleur de Ken Annakin, avec Julie Christie, James Robertson Justice, Leslie Phillips, Stanley Baxter. — Un script bien léger mais des gags amusants. Une interprétation mineure et une réalisation qui ne l'est pas moins. Les amateurs d'Oxford Street, du vieux scotch, d'Anthony Eden et de Hyde Park Corner trouveront leur bonheur, les autres se consoleront peut-être en admirant la casquette bleue de Julie Christie. — P. B.

The Sailor from Gibraltar (Le Marin de Gibraltar). Film de Tony Richardson, avec Jeanne Moreau, Ian Bannen, Vanessa Redgrave, Orson Welles. — De Richardson à son habituel niveau, toujours rien à signaler. Hormis que, du simple fait qu'il tire ici son matériau d'une des plus riches couches durassiques, son film (où par ailleurs Welles fait une fantomatique apparition et où Moreau fait ce qu'elle peut, c'est-à-dire beaucoup mais quand même pas tout) garde, malgré la déperdition, un minimum d'intérêt. Il est même devenu la base du petit jeu suivant : étant donné telle ou telle idée de Duras, calculer ce qu'en aurait pu tirer tout autre que Richardson. Pour une fois que celui-ci nous amuse... M. D.

2 films allemands

Coup de gong à Hong-Kong. Film en couleur de Jurgen Roland, avec Lang Jeffries, Francisca Tu, Daniel Emilfork. — Un instituteur américain éduque un village du Viet-nam du Sud, découvre un magot et reconnaissant tout de même les talents nocturnes d'une jeune indigène se propose de partir avec les deux à... Hong-Kong. C'est un produit allemand de l'Ouest où Daniel Emilfork a fait un saut entre deux TEE pour être une fois encore utilisé sur son physique « inquiétant ». — J.B.

In Frankfurt sind die Nachte heiss (Play Girls). Film de Rolf Olsen, avec Vera Tschechowa, Erik Shumann. — Assassinat d'une prostituée dans les bas-fonds de Francfort. Finalement, ni meilleur ni pire que le tout-venant des bas-produits français ou italiens. Et infiniment meilleur que la moins mauvaise production du dénommé « jeune cinéma allemand » (mises à part deux ou trois exceptions que nos lecteurs connaissent), lequel est bien là-bas la vraie prostituée de l'histoire. « On peut très bien ne pas aimer les putains, honnêtes ou non, disait naguère une narbonienne notule des « Cahiers », mais on n'a pas le droit d'insulter les premières. » Il y a en tout cas des moments où l'on a une sacrée envie d'assassiner les secondes. — M. D.

1 film suédois

Persona (Persona). Film de Ingmar Bergman. Voir petit journal (Björkman) dans notre nº 175, p. 13, « A propos de « Persona » (Bergman) dans notre nº 179, p. 10, « La peau du serpent » (Bergman), « Le Fantôme de Personne » (Comolli) dans notre nº 188, pp. 16 et 20 et critique dans ce numéro, p. 38.

Ces notes ont été rédigées par Patrick Brion, Jacques Bontemps, Ralph Crandall, Michel Delahaye, Jean Narboni et Sylvie Pierre.

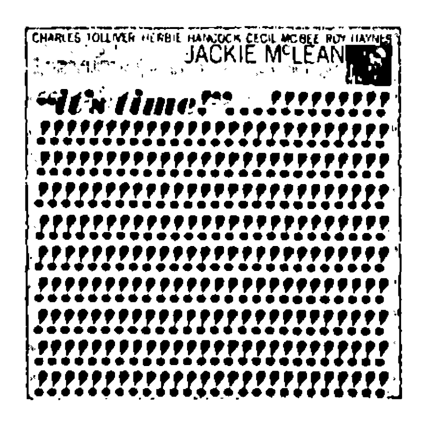
Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (4, rue Chambiges, Paris-8e, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, 033 73-02). **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés : 1 à 5, 8 à 12, 16 à 71, 74, 75, 78 à 80, 85, 87 à 93, 95, 97, 99, 102 à 104, 114, 123, 131, 138, 145 à 147, 150/151. Tables des matières : Nos 1 à 50, épuisée ; Nos 51 à 100, 5 F ; Nos 101 à 159, 12 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359 01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire nº 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.



GRATUIT ! CET ALBUM DE JACKIE McLEAN AUX ABONNÉS DE JAZZ MAGAZINE

Vous n'ignorez pas que, pour un magazine comme « Jazzmag », un abonné vaut trois acheteurs au numéro. C'est la raison pour laquelle chaque année, est organisée une campagne d'abonnement. A ceux d'entre vous qui, non encore abonnés, voudraient soutenir notre action et encourager nos efforts, nous offrons, ce mois-ci, un microsillon 33 t, 30 cm : Jackie McLean / « It's Time » (Blue Note 4179) avec Charles Tolliver (trompette), Herbie Hancock (piano), Cecil McBee (b) et Roy Haynes (dm). Pour obtenir ce disque et souscrire un abonnement d'un an à « Jazz Magazine », il suffit de découper — ou recopier — le bulletin ci-joint, de le remplir et de l'expédier en même temps que votre paiement (35 F pour la France, 45 F pour l'étranger) à « Jazz Magazine », 8, rue Marbeuf, Paris (8e).

Je souscris un abonnement d'un an à « Jazz Magazine » et je recevrai le microsillon de Jackie McLean.

NOM .... PRENOM ....

VILLE .... DEPARTEMENT ....

☐ Je suis déjà abonné et cet abonnement débutera avec le numéro ...

☐ Je ne suis pas encore abonné et cet abonnement débutera avec le numéro ...

☐ Mandat-lettre joint. ☐ Chèque bancaire joint.

☐ Chèque postal joint. ☐ Versement ce jour au C.C.P. 11880-47 Paris.

Cette offre n'annule en rien notre campagne d'abonnement régulière qui débutera le 1er novembre et permettra à nos actuels abonnés d'obtenir un nouveau disque-cadeau.

ÉCOLE DES ATTACHÉS DE DIRECTION

Enseignement supérieur

●

Durée des études : 2 ans

— 1re Année : Formation de base

— 2e Année : Année à option

- Section Administration et Relations Humaines
- Section Langues et Relations Internationales

Examen d'entrée : 21 et 22 septembre 1967

Après étude de leur dossier, les licenciés peuvent être admis sur titres en deuxième année.

Demandez la documentation C 2

E. A. D., 15, rue Soufflot, PARIS-5e - ODEon 46-72



envoyés en france par leurs gouvernements,
des boursiers étrangers
viennent apprendre le métier de cinéaste
au conservatoire indépendant du cinéma français

Le C.I.C.F. qui forme depuis de longues années déjà des élèves venant de toutes les parties du monde (même les U.S.A., le CANADA ou les Pays de l'EST), a vu et voit son enseignement recevoir une consécration internationale. En effet, déjà depuis quelques années et en 1967-1968, année scolaire qui s'ouvrira le 1er octobre prochain, de nombreux pays d'Afrique, du Moyen-Orient, ou d'Europe, confient au C.I.C.F. par l'intermédiaire de l'Office de Coopération et d'Accueil Universitaire, ou par les Services de leurs propres Ambassades, la formation technique de leurs futurs cadres, cinéma et télévision.
C'est en grande partie pour répondre à cet afflux d'élèves Français ou Etrangers de plus en plus important, que cet Etablissement a dû s'organiser dans les vastes locaux qu'il occupe 16, rue du Delta, à Paris (9e).
Les salles de cours et les installations techniques adaptées à cet enseignement, combien particulier, permettent le développement intégral de tous les aspects pratiques des professions enseignées.

ici, on forme des cinéastes

Le principe directeur de l'enseignement prodigué, consiste à donner aux élèves une formation pratique qui prend la suite de solides connaissances théoriques. Chaque élève, en effet, doit pouvoir, à la sortie de l'Ecole, exercer le métier, objet de ses efforts : assistant-réalisateur, script-girl, monteur, etc.
Ce principe, nous a été défini très simplement par l'un des professeurs : « Nous ne formons pas des cinéphiles ou des critiques d'art cinématographique, nous formons des cinéastes ».

pour réussir, l'aptitude compte plus que les diplômes

Autre idée directrice qui, celle-ci, définit l'esprit du Conservatoire : chez ces élèves qui viennent de toutes les catégories sociales, de tous les horizons géographiques, et dont les formations sont très diverses (certains munis de diplômes supérieurs, d'autres y aspirant, d'autres enfin nantis d'une formation générale non sanctionnée), l'on apprécie beaucoup plus l'aptitude à comprendre et à exercer ces métiers que les diplômes officiels.
Chacun a donc une chance égale de réussir pourvu qu'il possède les qualités premières nécessaires à de telles professions.

les professeurs : les techniciens chevronnés

Au C.I.C.F., les professeurs sont des gens de métier du cinéma qui ont fait, continuent à faire leurs preuves, et font autorité dans les organisations professionnelles. Constamment enrichi par de nouvelles expériences, l'enseignement qu'ils prodiguent est pratique et vivant.
C'est ainsi, qu'en cours d'études, les élèves sont régulièrement intégrés à une équipe professionnelle, ce qui leur permet de participer au tournage et au montage de séquences de film. Ainsi peuvent-ils prendre la mesure exacte de leurs capacités réelles, et profiter de ces travaux pour se familiariser, non seulement avec la technique pratique, mais encore avec l'ambiance et le rythme d'un « plateau » ou d'une salle de montage.
En conclusion, disons que le C.I.C.F. et son organisation rationnelle, représentent actuellement une valeur sûre dans la formation des futurs techniciens cinéma et télévision, tant de France que de l'Etranger. Grâce, à la compétence du personnel enseignant, et à ses installations, les principes directeurs de l'Ecole reçoivent une application qui doit s'avérer la meilleure. C'est là, l'avis combien autorisé, des Membres du Jury d'Examens de la dernière session de juin, réalisateurs dont la profession s'honore depuis longtemps.



cahiers du cinéma prix du numéro 6 francs